DOUBLE ISSUE

OVIDIO

LA TRADIZIONE CLASSICA

VOLUME TWO

WAR IN THE 20TH CENTURY

REPRESENTATIONS IN ITALIAN CULTURE

VOLUME THREE

carte italiane

A Journal of Italian Studies edited by the Graduate Students of the Department of Italian at UCLA

A Journal of Italian Studies edited by the
Graduate Students of the Department of Italian at UCLA

OVIDIO

LA TRADIZIONE CLASSICA

VOLUME TWO

WAR IN THE 20TH CENTURY

REPRESENTATIONS IN ITALIAN CULTURE

VOLUME THREE

Editorial Board 2006 - OVIDIO

Editor-In-Chief: Erica Westhoff
Assistant Editors: Valerio Giovanelli and Francesca Falchi

Editorial Board 2006 - WAR

Editor-In-Chief: Francesca Falchi
Assistant Editors: Valerio Giovanelli and Erica Westhoff

Editorial Board 2007

Editor-In-Chief: Sarah A. Carey
Managing Editor: Elizabeth K. Emslie
Production Editor: Brendan W. Hennessey

Advisory Board

UCLA – Department of Italian

Luigi Ballerini — Franco Betti
Massimo Ciavolella — Thomas Harrison
Lucia Re — Elissa Tognozzi
Edward Tuttle

Carte Italiane is edited by the graduate students of the Department of Italian at the University of California, Los Angeles, published annually, it is funded by the UCLA Graduate Students Association and by subscription fees. Essays in English or Italian, on all areas of Italian studies, must follow the submission guidelines found on the Carte Italiane website: http://www.italian.ucla.edu/carteitaliane/guidelines_eng.html. All entries must be submitted in electronic format as either a Word (.doc) or Rich Text (.rtf) document to italiane@ucla.edu.

UCLA Department of Italian
212 Royce Hall
Box 951535
Los Angeles, CA 90095-1235

Email: italiane@ucla.edu

Subscription Rate

15 dollars (includes Shipping and Handling)
Please make Checks payable in US dollars to:
Carte Italiane, UCLA

Contents Copyright © 2007 by the Regents of the University of California.
All rights reserved.

ISSN: 0737-9412

Cover copyright © 2007 k design

Contents

Introduction
Sarah A. Carey *v*

Ovidio

Per Ovidio parla Amore, sì come se fosse persona umana (V.N. XXV): The case for Ovid's figure of Amore in Dante's *Vita Nuova*
Maria Ann Roglieri *1*

Il mito di Apollo e Dafne e la tradizione esegetica delle moralizzazioni di Ovidio nel Canzoniere di Petrarca
Valerio Giovanelli *23*

Ariosto, Ovidio e la 'favola' di Fiordispina.
Novella Primo *35*

Ovidio modello di "Lunga notte di Medea" di Corrado Alvaro
Marinella Lizza Venuti *59*

War in the 20th Century

Introduction
Francesca Falchi *70*

Amelia Rosselli: poesia e guerra
Lucia Re *71*

Phantom, mirage, fosforo imperial: Guerre virtuali e guerre reali nell'ultima poesia italiana
Andrea Cortellessa *105*

The Weight of Illness in *Due imperi...mancati*
Staisey Divorski *152*

La rappresentazione impossibile: appunti sul percorso gaddiano dai *Diari* alla *Cognizione del dolore.*
Raffaello Palumbo Mosca *161*

Il naufragio di un Ulisse moderno: ironia, guerra e crisi della virilità in *Rubè* di G.A. Borgese.
Alessia Weisburg 172

La lunga notte del cinema italiano: fascisti ed esquimesi
Cristina Villa 187

The Italians facing/in front of the wars of the new century
Stefano Velotti 197

Note biografiche 214

Introduction

I am pleased to announce the publication of this special double issue of Carte Italiane, which includes Volumes Two & Three in our new series. Volume Two is a small collection of articles on the subject of Ovid and the important influence of the classical tradition in the Italian literary canon. I must particularly thank former editors Erica Westhoff and Valerio Giovanelli for their work on this issue. Volume Three, introduced and edited by Francesca Falchi, is a compilation of essays previously presented in 2005 at the UCLA Graduate Student Conference entitled "War in the 20th Century: Representations in Italian Culture." On behalf of our new 2007 editorial board, I would especially like to thank Professors Massimo Ciavolella and Lucia Re for their advice on the double issue and continued support of Carte Italiane. I would also like to thank Ms. Hiroko Fudemoto for her help in our cover design. Special thanks to fellow graduate students Aniello di Iorio, Staisey Divorski, and Carmen Gomez for their help in the editing process. Finally, I must acknowledge the amazing work of my fellow editors, Brendan W. Hennessey and Elizabeth K. Emslie, without whom this double issue would not have been possible and with whom I look forward to working on future editions of Carte Italiane.

Sarah A. Carey

Ovidio

La Tradizione Classica

Per Ovidio parla Amore, sì come se fosse persona umana (V.N. XXV): The case for Ovid's figure of Amore in Dante's *Vita Nuova*

Maria Ann Roglieri
Department of Romance Languages
St. Thomas Aquinas College

The *aetas Ovidiana*, the twelfth and thirteenth centuries, was the period in the Middle Ages when Ovid's works were most widely studied. Ovid was seen as the "love poet," the foremost literary authority on the subject of love. Medieval authors took two different approaches to Ovid's love poems: reading them either completely outside of the context of Christian love, or viewing them within the context of Christian love. In the latter case, medieval authors either interpreted Ovid's stories allegorically in light of Christian truth or used them to create a parody of Christian values. Those that tried to reconcile Ovid's physical love with Christian spiritual love favored the *Remedia* over the *Ars* because it is in the *Remedia* that the *praeceptor* denounces physical love.

Dante was one of those medieval authors who attempted to reconcile the Ovidian erotic within a divine Christian context. Dante's approach, however, differed from that of his contemporaries; instead of rejecting Ovidian physical love, he remotivates it in the context of Christian love. Dante makes Ovid's amatory poems critical to his exposition of his conception of spiritual love and especially to his incarnational poetics. In this way, he indicates that Ovidian erotic play, while valid, has a limited horizon because it does not involve spiritual transcendence. While many of his contemporaries ultimately rejected the erotic in favor of the spiritual, Dante made the erotic an integral part of divine love. The merely erotic is surpassed but the Ovidian erotic world is recuperated and remotivated in a different direction.

Dante scholars have widely agreed that major Ovid (the *Metamorphoses*) played a large role in shaping Dante's imagery in the *Commedia*. Some scholars have also considered the influence of minor Ovid (*Ars*,

Remedia, *Amores*, *Heroides* and *Fasti*) on the *Commedia*. To date, however, no one has thoroughly considered the presence of minor Ovid in the *Vita Nuova*, where Dante conspicuously calls attention to it.

Critical treatment of Dante's characterization of Amore in the *Vita Nuova* has been especially limited. Dante's own explanation of his character Amore in chapter XXV, in particular, has received insufficient attention. Dante scholars have usually interpreted this explanation as a recantation of a banal trope or as a digressionary attempt to reaffirm Dante's poetic allegiance to Guido.[1] In dismissing this explanation, they have not considered the personification of Amore throughout the *Vita Nuova* in light of Dante's own definition of Amore. Significantly, they have not considered Amore as a consistent presence, concentrating instead only on his four main appearances in the text.[2] Furthermore, despite the fact that Dante informs his readers that Ovid's Amor is his model, critics have largely ignored this model, choosing instead to compare Dante's Amore to the Troubadour Love or to Cavalcanti's and Guinizelli's Love.[3] Finally, believing that Dante's justification of his use of Amore actually constitutes a recantation of this use, critics have contended that Amore no longer figures in the narrative after chapter XXV, since he is incompatible with Christian love.

Dante's assertion that Ovid's Amor was the model for his Amore has been readily dismissed by critics because of Dante's own inconsistencies in his presentation of this figure.[4] Throughout the narrative, Amore is portrayed as a predominantly Ovidian figure who sometimes exhibits characteristics of the figures of Love found in the works of Cavalcanti, Guinizelli, the Sicilian poets, the stilnovo poets, the Troubadours, Capellanus, and even Propertius.[5] In addition, he is sometimes endowed with characteristics of Boethius' figure of Philosophy and of the Christian God.[6]

Though it is clear that Dante blended elements of Ovid's Amor with elements of many other literary figures of Love, it is important not to discount or downplay Dante's extensive borrowing from Ovid's Amor. In light of the fact that Dante most consistently imbues his figure of Amore with elements of Ovid's Amor and he calls attention to his Ovidian model in chapter XXV, this essay proposes a thorough consideration of Dante's adaptation of Ovid's Amor in the *Vita Nuova*. The essay will offer an interpretation of Dante's figure of Amore in the *Vita Nuova* as a rewritten Ovidian Amor, demonstrating that chapter XXV is not a digression but rather is central, written with the purpose of clarifying

and emphasizing Amore's importance; that Dante presents primarily an Ovidian Amor, not a Troubadour, Cavalcantian or Guinizellian version of Love; that Amore is a consistent presence who plays a key role in the course of Dante's love for Beatrice; and that Amore, who constitutes an integral part of Dante's theology of love, does not disappear in the presence of Christian love. In order to focus on the Ovidian male lover's perspective in this essay, the corpus of minor Ovid will be restricted to the *Amores*, *Ars*, and *Remedia*.[7]

In the *Vita Nuova*, Dante presents a central character from minor Ovid, Amor, as an integral part of the narrative; this presentation is unlike his use of major and minor Ovidian characters in the *Commedia*, where Dante either mentions or compares himself as protagonist to Ovidian characters but they do not act as characters on their own. The presentation of Ovid's Amor in the *Vita Nuova* is Dante's most extensive use of any major or minor Ovidian character in all of his works. Ovid's Amor is not just a character whom Dante meets on his journey and whose story he hears; he is not merely an exemplum offered in the context of Christian redemption; and he is not a character to be compared to Dante himself. Instead Ovid's Amor actually interacts with Dante-protagonist, not to tell a story, but to play a crucial role in Dante's own spiritual development. Amore acts as a spiritual guide in the art of love, inspiring Dante to love Beatrice, who, in the *Commedia*, inspires Dante to the love of the Christian god.

Throughout most of the *Vita Nuova* the figure of Amore engages in discourse with Dante-protagonist. In chapter XXV, however, Dante steps back from his role as protagonist in the narrative and analyzes the figure of Amore. He defines love as an accident of substance and explains how he presents Amore as a rhetorical figure in the narrative. He defines specific characteristics of this figure: Amore is a man whom Dante sees in motion, laughing, and speaking. He cites Ovid as an exemplum of the use of this rhetorical figure and justifies his own similar use of Amore by arguing that poetic license allows modern authors to personify Amore provided that they present a true meaning underneath the rhetorical ornament. In light of the ambiguity surrounding Dante's presentation of Amore throughout the narrative, chapter XXV is quite clarifying and offers a framework with which to view the figure of Amore.

Amore As a Personification: a Man in Motion, Laughing and Speaking

In chapter XXV, Dante describes Amore as a man. This is exactly how he portrays Amore throughout the narrative; at various points in the *Vita Nuova*, Amore takes on bodies ranging from that of a post-pubescent young man with god-like attributes, to that of a humbly-dressed traveler. The problem, however, is that Amore also appears as a figure within Dante's heart and mind. While this kind of personification at first would seem highly inconsistent, it is not so if considered in light of its model. Ovid's Amor is a physical god in his own right who stands at the lover's side, but also lodges in the lover's heart, mind and spirit.

In the first book of the *Amores*, Ovid describes Amor as an independent figure who stands by Ovid's side:

> Solus eram, si non saeuus adesset Amor;
> Hunc ego, si cupiam, nusquam dimittere possum:
> Ante uel a membris diuidar ipse meis.
> Ergo Amor et modicum circa mea tempora uinum
> Mecum est et madidis lapsa corona comis.
>
> (Am. I.VI.34-37, Save for implacable love, I am completely alone.
> And even though I should wish, I cannot give him dismissal,
> That would tear from my side part of my actual self.
> Love for an escort, and wine, a little, to give me some courage,
> I with my chaplet askew - what do you think I can do?) [8]

In chapter XXXI of the *Vita Nuova*, Dante also describes Amore as an independent figure who stands by him, in this instance supporting him as he mourns Beatrice's death:

> Che si n'è gita in ciel subitamente,
> E ha lasciato Amor meco dolente.
>
> (V.N. XXXI, To Heaven she has suddenly departed,
> And here are Love and I left broken-hearted.) [9]

Both poems lament a separation between the lover and the beloved, with Love accompanying the lover. One couple (Ovid and his mistress) is separated by a door; the other couple (Dante and Beatrice) is separated by death.

Later in the *Amores*, Ovid complains that Amor is an idle and worthless lodger in his heart:

> O numquam pro me satis indignate Amoro,
> O in corde meo desidiose puer,
>
> (Am. II.9, Amor, no words can match my indignation-
> Boy lounging in my heart as days go by.) [10]

In the *Vita Nuova*, Dante also depicts Amore in his heart, yet this time Amor is welcome in it. In chapter XXVII, for example, Dante says that he has become accustomed to Amore's presence in his heart since it has been so prolonged:

> Sì lungiamente m'ha tenuto Amore
> E costumato a la sua segnoria,
> che sì com'elli m'era forte in pria,
> così mi sta soave ora nel core.
>
> (V.N. XXVII, So long have I been subject to Love's sway/
> And grown accustomed to his mastery/That where at first
> his rule seemed harsh to me/Sweet is his presence in my
> heart today.)

Instead of resenting Amore's reign, as Ovid does, Dante appreciates it. While he initially views this reign as "forte," he ultimately decides it is "soave."

Ovid's Amor and Dante's Amore reside not only in the heart, but also in the mind and spirit of the lover. In the *Remedia*, Ovid warns that Amor attacks the mind and creeps into the defenseless spirit:

> Eripiunt omnes animo sine uulnere neruos:
> Adfluit incautis insidiosus Amor
>
> (Rem. 147-8, These can exhaust the nerves and leave the
> spirit defenseless,
> Where the way is prepared, Love comes stealthily in.) [11]

In *Vita Nuova* XI, Dante rewrites Ovid's image of Amor entering his body stealthily: Dante's "corrected" Amore remains in the place of the evil "spirits of vision" within Dante's head which have been driven away. Like Ovid's body, Dante's body is overtaken by Amore; Ovid's nerves are exhausted and Dante's body is heavy and inanimate:

> Ma elli quasi per soverchio di dolcezza divenia tale, che lo mio corpo, lo quale era tutto allora sotto lo suo reggimento, molte volte si movea come cosa grave inanimata.
>
> (V.N. XI, But, almost by excess of sweetness, his influence was such that my body,
> which was then utterly given over to his governance, often moved like a heavy, inanimate object.)

Both Amors have complete control; the reign of Dante's Amore is, of course, sweet.

Both Ovid and Dante touch on the notion of driving away the spirits or figures that take over their bodies. Ovid discusses ways to drive away Amor; Dante describes Amore's acts of driving away evil spirits from his body. Ovid advises that the lover may rid himself of Amor by soothing his mind and spirit with other things:

> cum semel haec animum coepit mulcere uoluptas,
> debilibus pinnis inritus exit Amor.
>
> (Rem. 197-8, Once these pleasures begin to soothe the mind and the spirit,
> Love, on ridiculous wing, flutters defeated away.) [12]

Later in the *Remedia*, Ovid warns that since Amor comes into the mind by habit, he may also be expelled by habit: "intrat amor mentes usu, dediscitur usu" (Rem. 503, Love comes into the mind by habit, and habit expels it).[13]

Dante does not wish to rid himself of Amore. Amore, in fact, rids Dante's mind of evil spirits, such as seen in chapter XI. In chapter XXXIV, meanwhile, Amore, dwelling within Dante's heart, attacks Dante's mind to rid it of the sorrowful thoughts of the departed lady:

Amor, che ne la mente la sentia,
s'era svegliato nel destrutto core,
e diceva a' sospiri, "Andate fore";
per che ciascun dolente si partia.

(V.N. XXXIV, Love felt her presence in my mind as he
Within my ravaged heart began to move,
And, saying to my sighs, 'Go forth!', he drove
Them hence and they departed dismally.)

Although both figures of Love appear in the lover's heart and mind, they are still literal figures rather than a psychological force. Dante conveys this in chapter XXV by emphasizing the physicality of Amore; Amore is a character in motion, who speaks and laughs. While most critics contend that Amore as a figure disappears after chapter XXV, he actually still appears as a literal figure after this chapter, according to Dante's definition. In the above quoted passage from chapter XXXIV, for example, Amore, as a literal figure, is still speaking. In the poem of chapter XXXIX, meanwhile, Dante asserts that Amore not only dwells within his heart, but literally feels the pain of his heart:

Questi penseri, e li sospir ch'eo gitto,
diventan ne lo cor sì angosciosi,
ch'Amor vi tramortisce, sì lien dole;

(V.N. XXXIX, These thoughts of mine and sighs which
forth I send
Within my heart to sharper anguish grow,
Where Love in mortal pallor lies in pain;)

In this passage, Dante's Amore is wounded by Dante's thoughts which are thrown like arrows. Amore's physical pain may be intended to echo the physical pain of Ovid's Amor who is wounded by his own arrows:

Saucius ingemuit telumque uolatile sensit
et pars spectati muneris ipse fuit.

(A.A. I.169-70, Wounded himself, he groans to feel the shaft
of the arrow;
He is a victim himself, no more spectator, but show.)

The literalness of the figure of Amore in the *Vita Nuova* is problematic for Dante. Dante's Amore must be a consistent presence, yet he may not be real. Dante's claim to the historical veracity of his text is problematic in determining the status of Amore: the solution Dante chooses is to present Amore as a character only in dreams and visions.[14] In Ovid's amatory works, in contrast to the situation of Amore in Dante's *Vita Nuova*, Amor is an accepted fiction and so does not need to be transposed into an explicitly imaginary realm. Ovid's readers understand his semi-ironic presentation of Amor in the *Ars* as, literally, a child in need of instruction. In the *Remedia*, however, Ovid explicitly says in the frame for Amor's speech that this speech may have occurred in a dream, and that, in fact, the speaker may not be the real Amor. At the very end Ovid toys with the reader, asking himself whether Amor's speech really was a dream:

> Is mihi sic dixit (dubito uerusne Amoro
> An somnus fuerit; sed, puto, somnus erat):
> . . . . . .
> plura loquebatur; placidum puerilis imago
> destituit somnum, si modo somnus erat.
>
> (Rem. 555-6, 575-6, He was speaking to me - I doubt if it really was Amor,/ Hallucination or dream, probably only a dream . . . He had more to say, it seemed, but he faded and vanished,/Less than the shade of a boy, gone like a ghost from my dream, as if it was a dream.)[15]

Dante uses the same device that Ovid uses in the *Remedia* when Amore appears. In chapter XII, for example, Dante says:

> Avvenne *quasi nel mezzo de lo mio dormire* che me parve vedere ne la mia camera lungo me sedere uno giovane vestito di bianchissime vestimenta" (italics mine)
>
> (V.N. XII, About half-way through my sleep I seemed to see beside me in my room a young man dressed in whitest garments)

The word "parere" that Dante uses in this phrase adds an extra element

of doubt as to Amore's veracity. Dante uses this word often with regard to Amore. While the reader might not believe that Amore is a real creature, it is plausible that Dante might dream or imagine that he sees Amore.[16]

As a personification, Amore is Ovid's Amor but "corrected" in two key aspects: he is a man, not a boy; and he speaks and laughs for opposite reasons as compared to Ovid's Amor. While Ovid presents Amor as a boy, "puer," Dante presents Amore as a young man, "giovane," and himself as a 9-year old boy at the start of his relationship with Beatrice. The key distinction between Ovid's Amor and Dante's Amore is that Amore has already gone through puberty. Ovid's Amor, as a boy, is not sexually active, and so does not understand the implications of the relationships of mortals that he initiates. In contrast, Dante's Amore, as a young man, may be sexually active, understands the implications of an amorous affair, and so wittingly encourages Dante to pursue a relationship beyond the physical.

The difference between the boy, Amor, and the man, Amor, is reflected in the difference between the Amor-Ovid and Amore-Dante relationship. Dante's Amore is not cruel and he is not capricious. He is not a fickle child, but rather a responsible adult. The fact that he is an adult and that he has Reason on his side makes him more credible as, and more worthy to be, a guide.[17] Because Dante presents Amore as a guide, the master-slave relationship between Amor and Ovid becomes a teacher-student relationship between Amore and Dante. Amor does not hinder Dante (as he hinders Ovid in the *Ars* and *Amores*), but helps. Unique to the *Ars* is a tension and contrast in Ovid's presentation of Amor which opens the way for Dante to make such a change in the nature of his Amor, Amore. Ovid suggests that Amor is a young, malleable boy, who may someday grow up, and, in maturing, may change. The change in Amor, Ovid predicts, will be favorable to Ovid because Amor will eventually submit to him. Ultimately, Ovid not only forces Amor to submit, but he avenges the wounds administered by Amor, and takes complete control of Amor's domain by instructing others in his own art of loving. Dante's relationship with Amore starkly contrasts with Ovid's relationship with Amor; instead of engaging in a power struggle, Dante and Amore work side by side.

In this context, it is clear that Ovid's Amor and Dante's Amore speak and laugh for very different reasons. Ovid's Amor usually laughs maliciously at Ovid, speaking to him in order to taunt (with the exception of the places in the *Remedia* where Amor gives Ovid advice, which

Dante develops further). Dante's god, meanwhile, laughs with Dante and for Dante, out of love and happiness; Amore speaks to Dante exclusively to guide him. Both gods take an active role in the love affairs of the poets, but while Ovid's god rejoices in his troubles, Dante's god is sympathetic: Amore cries; he appears when invoked; and he offers to give testimony of Dante's love to Beatrice.

The fact that Amore speaks to Dante in Latin has been a source of confusion for critics who have searched for reasons why Amore does not speak exclusively Italian.[18] These critics have overlooked the obvious: Amore is *expected* to speak in Latin, as he is, after all, a recast version of Ovid's Amor. In fact, Dante's decision to present Ovid's god of love speaking *Italian* is more exceptional than his decision to present the god speaking Latin, and fits neatly into Dante's general attempt to claim that the verses in the (Italian) vernacular are dignified and equal in quality to Latin verses (as Dante argues in chapter XXV).

There are two additional reasons for Amore speaking to Dante in Latin. First, the fact that Amore's words are in the same language as the Bible's word serves to elevate the importance of Amore's words. Secondly, outside the biblical context, Dante seems to acknowledge that Latin is a stronger, more powerful language than the vulgar (Italian) could ever be. Latin is capable of expressing with a higher intensity a feeling so powerful that it cannot be expressed in ordinary language. For example, in Dante's first vision of Beatrice, his initial reaction is to utter "Ecce deus fortior me . . ." (V.N. II, Behold a god more powerful than I . . .) in Latin.

Bella michi, video, bella parantur, ait.
("It's war on me," he cried, "I see it's war.")

In chapter XXV, Dante justifies his personification of Amore by noting the precedent in Ovid, specifically, by quoting the above passage from Ovid's *Remedia*. He cites the *Remedia* in particular, perhaps because it was considered a "safe" work in the Middle Ages since it purportedly represented a condemnation of physical love. In the *Remedia*, Ovid presents himself as enslaved by Amor, and tries to rid himself of the effects of his influence, yet with the consent and advice of Amor himself. It is in the *Remedia* that Amor, for the first time is presented as "Amor, qui pectora sanat" (healer of heartache) instead of wounder of the heart. Amor, by consenting, seems to confirm to Ovid that physical love is unacceptable. Ovid thus takes the negative, wounding aspect of Amor

presented in the *Ars* and turns it around by writing the *Remedia* as a sequel. Ovid playfully undoes his own prescriptions as a sign of literary virtuosity while Dante undoes Ovid's prescriptions as a sign of spiritual conviction. Dante, then, cites the *Remedia* in order to highlight Ovid's manipulation of the duality of Amor for religious ends.

Throughout the *Vita Nuova*, Dante presents specific references to the *Remedia*, in particular, describing the physical symptoms of love, including illness, and also offering remedies for love. In chapter XXXII Dante-protagonist uses an Ovidian remedy for love, namely, work (Rem. 135-58) when he tries to rid himself of his feelings of love by composing a sonnet for a lady who has died. In chapter XXXV, Dante makes use of a second Ovidian remedy, from the *Remedia* 485-6 and 521-2 where Ovid advises the lover, if shut out by one woman, to have another girl in reserve. Dante late in the narrative attempts to use this remedy but fails. Amore, meanwhile, much earlier in the narrative, suggests that Dante use this very same Ovidian remedy, not as a remedy, but as a strategy for winning Dante's love. Amore suggests to Dante-protagonist that it might be effective to make it *appear* that Dante has found another woman to love. (Here the adapted remedy is used not for physical pleasure but for appearance.) This strategy does not work with the first woman, and so Amore suggests that Dante try another woman (IX). The approach still fails, so Amore finally abandons the idea of a "screen lady" altogether. He suggests an Ovidian strategy for winning the lady from the *Ars* and *Amores*, namely, writing poetry to the woman. Amore commands Dante to compose a poem to her telling her how much he is under the power of Amore and how much he loves her. Amore encourages Dante to write poetry not for the Ovidian purpose of seduction (and indeed Dante's mistress does not give herself to Dante physically) but for the purpose of pleasing his woman, and, especially, to praise her.

The fact that Dante-protagonist uses two remedies for love (from the *Remedia*) which fail, and that Amore uses two strategies for winning love (one adapted from the *Remedia* and the other taken from the *Ars* and *Amores*) suggests that Dante-narrator ultimately does not want to cure his readers of secular love. Unlike most of his contemporaries, who consider secular love to be in conflict with divine love, Dante views secular love as a necessary first step toward the higher goal of divine love. While Dante's Amore does not condone physical love, as Ovid's Amor seems to in the *Remedia*, he does lead Dante-protagonist from physical love to spiritual love (of Beatrice). Amore accomplishes this

transformation in Dante by systematically teaching Dante how to love, just as Ovid's *praeceptor* teaches his students in the *Ars*. Dante may have seen the *Ars-Remedia* sequence as representing Ovid's growth in understanding of love, and in this light, may have appreciated Ovid's *Remedia* not for its "cure" for secular love, but for its implicit suggestion of a higher love. Since Dante incorporates this *Remedia* notion of a higher love into his own *Ars*, there is no need for a *Remedia*-like sequel; Dante's Amore teaches Dante the right kind of love the first time around.

Dante, then, uses the *Remedia* not to highlight the rejection of physical love, but to highlight its other unique aspect, the function of Amore as a benevolent guide. In the *Amores-Ars-Remedia* sequence, there is an interesting evolution in Ovid-protagonist's relationship with Amor. In the *Amores*, Ovid as lover and poet is controlled by Amor. Amor has unfair jurisdiction over poetry, chaining the feet of the poet. In the *Ars*, however, it is Ovid who controls Amor; Ovid proclaims at the outset that Amor will yield to him and then sets out with mock seriousness to write a treatise on the rules of love. In the *Remedia*, meanwhile, there is more of a balance of power between Ovid and Amor. Amor is still the god of love but he helps Ovid write a "how-to" book on remedies for love.

There is no such evolution in the Dante-Amore relationship. From the outset, Dante reads Ovid's Amor less as an all-powerful, controlling god and more as a teacher and friend, who engages in direct discourse with Dante in order to give him advice.[19] This direct discourse is important, as Dante indicates in chapter XXV and it is what distinguishes Ovid's Amor from other potential models such as the Amor in Arnault Daniel's *Canso* 16. While Arnault's Amor does speak, he does not engage in dialogue with Arnault.[20] Dante's Amore engages in dialogue with Dante just as Ovid's Amor engages in dialogue with him. This is important for Amore, as a guide to do, to clarify Dante's doubts.

The notion of Amor as an advisor is clearly present in the *Remedia*, though not consistently: while Amor at first sees Ovid's poem as a threat, he quickly changes his position, and actually offers help. Dante gives this process more structure, devising a real system under which Amore serves as a guide. Ovid's Amor addresses Ovid and gives him advice about how to *rid* himself of love. Dante's Amore, in contrast, addresses Dante with advice about how to *win* his love (Beatrice), ironically using Ovidian remedies for love toward that end. This is, again, a fusion of the *Ars* and the *Remedia*.

Finally, Dante may have selected not only a specific book of Ovid to highlight the vanity of physical love, but he may have selected this particular quote from Ovid's *Remedia* ("Bella michi, video, bella parantur, ait.," "It's war on me," he cried, "I see it's war.") to manipulate Ovid's own tension between lyric and epic for his own end. In Ovid's passage, "bella" evokes images of epic while "mihi" evokes images of lyric. This passage is essentially a pseudo-epic evocation but it is presented in the context of first-person lyric narrative. Ovid's passage calls attention to his general assertion that he wishes to write epic, and is prevented from doing so by Amor. In the *Vita Nuova*, Dante's own use of Amore in a lyric narrative produces the same tension between epic and lyric. In Dante's case, the tension is even greater as the otherwise lyric narrative is broken by Dante's use of Amore as a rhetorical figure.[21]

The "Verace Intendimento" Behind Dante's Figure of Amore

In chapter XXV Dante asserts that he may personify Amore only if he also reveals a true meaning. This "true meaning" of Amore is revealed slowly. If the *Vita Nuova* is the story of Dante-protagonist's education in love, then Amore must be considered in relation to this education: Just as Beatrice reveals her smile to Dante (in *Paradiso*) in different stages according to his capacity to withstand its splendor, Amore in the *Vita Nuova* appears to Dante in different modes according to his ability to comprehend these appearances.[22]

The nature of Dante's "true meaning" of Amore in the *Vita Nuova* has been subject to a variety of interpretations. DeRobertis suggests that Amore is a metaphor for the Christian God. Singleton suggests that Amore is the Troubadour god of love and is ultimately rejected in chapter XXV. Shaw proposes that Amore is a mix of Cavalcantian Love (in the first two appearances) and Guinizellian Love (in the last two appearances), and ultimately represents "Dante's own holy love for Beatrice." Musa advances the idea that there are "Lesser Aspects" and "Greater Aspects" of Amore at different points during the narrative, and that they, too, are part of Dante's own love for Beatrice. Templer suggests that Amore is not a god at all, but rather a force, a platonic demon who mirrors Dante's own inner state and, changing constantly, disappears altogether after chapter XXV.[23] Marianne Shapiro similarly argues that Amore is invariably metonymic in his rhetorical status.

Since most of these interpretations are predicated on a dismissal of the figure of Amore, they do not really arrive at an understanding of the

"true meaning" behind Dante's figure of Amor. This "true meaning" is most effectively understood when Amore is viewed in light of Dante's own definition of Amore in chapter XXV as a corrected Ovidian Amor. Amore is not a constantly changing figure, but, rather, when personified according to Dante's definition in chapter XXV, is a relatively consistent figure with a specific function. Amore does not represent the Christian god, but is instead an *agent* of the Christian god, much like Virgil in the *Commedia*. He, as Ovid's *praeceptor*, teaches Dante how to love. He does not represent Dante's love for Beatrice, but serves as Dante's guide in Dante's love for Beatrice.[24] He is not based on the Troubadour god of love, because he functions as a guide, rather than as all-powerful god. He is not a mix of Cavalcantian and Guinizellian aspects of Love; while he may exhibit some of Guinizelli's ennobling aspects of love, nowhere does he represent the painful, destructive passion which characterizes Cavalcantian Love. He is not hostile to Dante; he is not against Dante but supports him. He does not represent contradictory aspects of Greater and Lesser Love because secular and sacred love, in Dante's theology of love, are not in conflict; they work in tandem.

The figure of Amore in the *Vita Nuova* is central to both Dante's poetic practice and Dante's theology of love. In chapter XXV, Dante's discussion of his use of Amore as a personification and as a figure of rhetoric is intended to show how Dante represents reality. The chapter appears to be a turning point, yet it is provocatively deceptive; the figure of Amore appears in the rest of the narrative even after his existence is denied by Dante. While Dante's poetic practice is concerned with the representation of reality, Dante's theology of love attempts to explain reality itself. Amore is essential to Dante's theology of love because he leads Dante-protagonist from a physical to a spiritual love. Dante's theology of love is tied to the question of his poetic practice; rather than writing directly about Christian love as Christian love, he arrives at Christian love through Ovidian eroticism. Dante does not reject Ovidian discourse; rather he remotivates the Ovidian conventions and constructs of falling in love in the context of Christian love. In doing so, he not only uses Ovid's Amor, but also takes the Ovidian erotic rhetorical machinery of love (erections, parts of the female body, etc.), the playful and powerful reality of physical eroticism, and appropriates it in the discussion of divine love.

Amore shows Dante the road to spiritual love by affirming the worthiness of Beatrice for Dante's love. Beatrice is the right woman to love because she will lead him to a higher form of love. Dante does

not need to deny the existence of Amore because Amore is not wrong, merely transformed; he is a symbol for love which we recognize from the tradition of love in Ovid, yet he is "corrected." Unlike Ovid's Amor who keeps Ovid chained to the physical love of a mistress, Dante's Amore facilitates the journey upward to the love of God.

Though Dante specifically quotes the *Remedia* in chapter XXV, he also uses aspects of Ovid's *Ars* and *Amores* throughout the *Vita Nuova*. Like Ovid's Amor, Dante's Amor completely directs Dante's experience. The relationship between Dante's Amore and Ovid's Amor can be extended to describe a broader relationship between Ovid's *Ars* and Dante's *Vita Nuova*. Specifically, the *Vita Nuova* is presented as a kind of *Ars* in which Dante, as student, is instructed by his teacher, Amore, how to love.

While in Ovid's *Ars* the teaching is done by the *praeceptor*, in the *Vita Nuova*, Dante combines Ovid's Amor and Ovid's *praeceptor* into one character: Amore. The result of this fusion is that Dante's Amore both initiates Dante's love experience (as Ovid's Amor does for Ovid), and also guides Dante in that experience (as Ovid's *praeceptor* does for Roman youth). Even though Dante's Amore does not give his student a list of rules to follow (as Ovid's *praeceptor* does for young Romans), he nevertheless effectively provides rules by directing Dante's actions regarding his love. While Ovid's *praeceptor* parodies an art of love, Dante's *praeceptor* presents a serious art of love. Dante has inverted the Ovidian notion of teaching, but retained the idea of instruction in the ways of love.

The interpetation of the *Vita Nuova* as a kind of treatise on the art of love has already been proposed by critics in a different context. These critics, Piconi, Contini and Betti, have suggested that the *Vita Nuova* is a rewritten version of Andreas Capellanus's *De Amore*.[25] Their suggestion is engaging, since Capellanus's *De Amore* is itself a kind of rewritten *Ars*. The problem arises, however, in Capellanus's characters of the *praeceptor* and Amor; they are two different figures. More direct parallels, in fact, are to be found between the *Vita Nuova* and Ovid's *Ars* and *Remedia*.

In the *Ars-Remedia* sequence, Ovid plays with the notion of Amor as teacher and student. While in the prologue to the *Ars* Ovid claims that he is the *praeceptor* who teaches Amor the rules of love ("ego sum *praeceptor* Amoris" (v. 17)). Only the *Remedia*, the sequel to the *Ars*, presents the notion of Amore as a teacher and guide who actively gives Ovid advice. Ovid is *praeceptor*, but he is taught by Amor.

While Ovid suggested that Amor may be a *praeceptor*, medieval authors adapting his works portrayed Amor as a *praeceptor*. Frequently in

medieval adaptations of Ovid's rules of love, we see an important reversal of student-teacher roles. In the *Carmina burana* 105, for example, Amor speaks of Ovid as the one in need of instruction in Amor's rules of love: "Artes amatorie iam non instruuntur la Nasone tradite" 7.1-2 (vv. 30-1) and "Naso meis artibus feliciter instructus" 8.1 (v. 34). An even more explicit reversal of Amor's and Ovid's roles as student and teacher may be found in Juan Ruiz's *Libro de buen amor* where Amor claims that he was Ovid's *praeceptor*:

> Si leyeres Ovidio, el que fue mi criado, len e'l fallaras fablas
> que l'oeve
> you mostrado.
>
> (vv. 429-30, If you would read Ovid who was an apprentice of mine, you will find in his work the fables which I taught him, with many good examples for a lover: Pamphilus and Ovid both learned from me.)[26]

In this light, it does not seem inappropriate that Amore would be a teacher to Dante.

Dante's combination of Ovid's *praeceptor* with Ovid's Amor highlights an interesting inversion of the Ovidian narrative registers and basis of authority. In the *Ars*, Ovid-author as *praeceptor* teaches the reader, based on his own personal experience as lover, and addresses him in the first and second person. Amor addresses the *praeceptor* in the second person. In the Dantean configuration, the *praeceptor* is in the second person voice, and is a fictional character, Amore, who teaches Dante-protagonist. The voice of Dante *autor* is in the first person, but it is more a narrator voice; he talks to the reader about each poem more than how to love, and how to find God. The didactic dimension is also in the first person, in the voice of Amore. Dante may have combined Ovid's Amor and *praeceptor* as a guide in order to lend authority to Amore's teaching: in the *Ars* the basis of authority is experience of the *praeceptor*; in the *Amores*, the basis of authority is divine: Amor, who dictates to Ovid.

While Ovid's Amor speaks in the *Amores*, Ovid speaks more about Amor and to him; in the *Ars* Ovid's *praeceptor* speaks only to the student, and the student does not speak back. Dante's Amore speaks only to Dante which is clearly delineated in Dante's mimesis in chapter III where the scene is narrated completely in the third person, with the

exception of Amore's remarks to Dante protagonist in the first and second person. Dante protagonist, meanwhile, rarely addresses Amore. Eventually Dante-narrator expresses this with an interesting mix of figurative and figural metaphors. He uses a personified character, Amore, to lead Dante not to a figurative death as Ovid's Amor leads Ovid, but to a figural death. Ovid presents the union as having really happened; Dante presents the union as having happened in a dream vision.

Amore speaks Italian more frequently than he speaks Latin: he speaks Italian in 8 chapters (prose and poetry) and he speaks Latin in 3 chapters (prose only). From chapter XII onward there is a clear change in Amore's role. Amore means to appear less as a god, and more as a guide. Specifically, his behavior is closer to that of Ovid's *praeceptor* than to that of Ovid's Amor in that he no longer articulates profound phrases in Latin, but instead actively offers Dante advice on how to win Beatrice. This advice is offered in Italian, not in Latin. Amore changes his role of necessity. Dante indicates at various points in the narrative that he does not understand completely Amore's words. Amore's reaction in chapter XII is two-fold: First, he no longer speaks to Dante in an artificial language (Latin) but in one more directly comprehended by Dante (Italian). Second, Amore, by telling Dante not to ask more than is useful to know, warns him that he will not be able to understand everything yet and so must be patient. This is similar to Beatrice's statement that she must temper her appearance according to Dante's understanding; the teaching must be gradual.

Thus it would appear that when Amore speaks Italian he speaks to give Dante advice, playing the role of Ovid's *praeceptor*. When he speaks Latin, he seems to reveal Christian truths, assuming more the role of a corrected, Christianized god.[27] Perhaps the Latin statements are meant to seem both solemn and somewhat obscure (like a prophecy). The fact that Amore speaks Latin exclusively in the prose and that he speaks biblical Latin rather than Ovidian Latin is significant. The prose, according to Dante, reveals the true meaning of the poetry; his "divisioni" follow the medieval scholastic exegetical practice of dividing and explaining the text in terms of Christian truth. Dante-glossator tries to associate Amore with the Christian God, just as the medieval commentators try to reread Ovid in light of Christian truth. In this association of Amore with the Christian god, Dante effectively suggests that Amore as a figure of rhetoric complements rather than conflicts with Dante's theology of love.

Conclusion

In chapter XXV Dante presents a clear distinction between what love is (a psychological force out of the medieval learned tradition) and how he chooses to represent love (as a personification figure out of the Latin elegaic tradition). Chapter XXV seems to be a turning point, yet it is deceptive; the figure of Amore appears in the rest of the narrative even after his existence is denied by Dante. This is because the figure of Amore is central to both Dante's poetic practice and Dante's theology of love. Dante's discussion of his use of Amore as a personification is intended to show how Dante represents reality. Dante's poetic practice treats the representation of reality, while his theology of love treats reality itself. The figure of Amore is crucial to Dante's theology of love because he leads Dante-protagonist from a physical to a spiritual love. Dante's theology of love is related to his poetic practice in that Dante arrives at Christian love through Ovidian eroticism rather than writing directly about Christian love as Christian love. Instead of rejecting the Ovidian conventions of falling in love, Dante remotivates them in the context of Christian love.

Dante "corrects" Ovid's Amor in the context of Christian truth, and fuses him with Ovid's *praeceptor* to be a guide not to erotic but to spiritual love. Dante's Amore, as a corrected Ovidian Amor, is not Ovid's whimsical, irresponsible "puer," but rather a serious, responsible adult. Amore is no longer associated with Folly, but instead, with Reason. Dante's Amore is also a corrected Ovidian *praeceptor*; he teaches spiritual love instead of physical love, using Ovidian precepts of love. In this way, Dante's Amore works for the Christian god, not against him. Dante does not need to reject Ovid's Amor because, unlike many medieval authors, Dante's conception of divine love does not require the rejection of physical love. Dante not only presents a major character from Ovid's minor works, but he also remotivates the Ovidian constructs of falling in love within a spiritual framework, using the Ovidian rhetorical machinery of physical love to describe spiritual love for a woman.

Notes

1. Harrison suggests that the chapter is highly inconsistent with the rest of the *Vita Nuova*, in that with the exception of the decomposition of the god

of love, "nowhere does Dante engage in the systematic divestment of figurative language which he recommends." I do not agree that Dante succeeds in decomposing the god of love and I do not believe this chapter is a digression. See Robert Harrison. *The Body of Beatrice*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988, p. 62.

2. These four appearances of Amor occur in chapters III, IX, XII and XXIV.

3. Musa, for example, comments "Anyone familiar with the *Vita Nuova*, who is interested in the significance of the figure of Love, knows that in this chapter he will find no clue to the proper interpretation of this mysterious figure." See Mark Musa, *An Essay on the Vita Nuova*. Bloomington: Indiana University Press, 1973, p. 108.

4. Dante's inconsistency in the text with regard to this figure is not unusual. He is equally as inconsistent in his presentation of many tropes and in the narrative style of the text itself.

5. The metaphor of Love painted in the face of Beatrice in chapter XIX, for example, may have its roots in the Sicilian metaphor of the lady painted in the lover's heart, while the figure of Amore and the image of the trembling of Dante's heart associated with Amore's presence in chapter XXIV may have its roots in the poetry of the stilnovists. See Moleta, V., "'Voi le vedete amor pinto nel viso' (V.N., XIX, 12),: Prehistory of a Metaphor," *La Gloriosa Donna de la Mente: A commentary on the Vita Nuova*. Ed V. Moleta. Firenze: Olschki Editore, 1992, pp. 77-95 and see Marti, M. "'L'una appresso de l'altra maraviglia' (V.N., XXIV, 8): Stilnovo, Guido, Dante nell'ipostasi Vita novistica," *La Gloriosa Donna de la Mente: A Commentary on the Vita Nuova*. A cura di V. Moleta. Firenze: Olschki Editore, 1992, pp.141-159.

6. Margherita Templer, for example, suggests that in the second vision where Amor appears in Dante's sleep, the language of apparition of Philosophy is similar to that in Boethius's *Philsophiae Consolatio*. Templer, M. "Amore e le visioni nella *Vita Nuova*." *Dante Studies* XCII (1974): 19-33.

7. It is known that Dante was familiar with both major and minor Ovid through his study of Ovid in the *florilegia*, through the availability of allegorized commentaries and unadulterated versions of Ovid's works in the vulgar, and through the circulation of Ovid's original texts in Latin. The preponderance of modern Dantists, however, argue that Dante used Ovid's original text of the *Metamorphoses*, based on textual similarities between Ovid's original works and Dante's text. In my study of Dante's use of minor Ovid, I also found that there were many textual similarities between Ovid's original and Dante's text. For this reason, we will focus on Ovid's original text.

8. All Latin quotations of Ovid are taken from the following editions:

Ovid. *Amores, Ars Amatoria, Remedia Amoris*. Ed. E.J. Kenney. Oxford: Oxford Classical Texts, 1961.

———.*Metamorphoses*. Ed. Loeb Classical Library, vol.II. Ed G.P. Goold. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.

English translations of quotations of Ovid come from:

———.*The Art of Love*. Translation by R. Humpheries. Bloomington: Indiana University Press, 1957.

———.*Metamorphoses*. Bloomington: Indiana University Press, 1955.

———.*The Love Poems*. Translated by A.D. Melville. Oxford: Oxford University Press 1990.

———.*Metamorphoses*: Oxford: Oxford University Press 1990.

As the English translations vary widely, I have tried to use the one closest to the original Latin in each individual passage. The particular translation used is indicated for each passage. This first translation is from the Humphries translation.

9. All Italian quotes from the *Vita Nuova* are from: Dante Alighieri. *Vita Nuova*. Ed. D. DeRobertis. Milano: Riccardo Ricciardi Editore, 1984. All English translations are from: Reynolds, Barbara. *La Vita Nuova: Poems of Youth*. New York: Penguin Books, 1986.

10. Translation is from the Melville edition.

11. Translation is from the Humphries edition.

12. Ibid.

13. Ibid.

14. Hollander concludes that Dante treats Beatrice as historically true and Amor as not historically true.

15. Translation is from the Humphries edition, with the exception of the last clause which is my own.

16. Hollander claims that since Amor appears only in Dante's sleep or imagination (except in the poem of chapter IV) he is not an "actual character," that is, he is not a character distinct from Dante. By Dante's own definition of the character of Amore, as a personification alla Ovid, who has the form of a man, who comes and goes, and speaks, Amor is indeed a character, one who is very similar to Ovid's character in his appearances.

17. Dante's association of Amor with Reason is a correction of *Amores* I.2.32-6. where Love's allies are Folly, Illusion, and Madness. In chapter II Dante notes that it is Beatrice's nobility that keeps Amor within the bounds of Reason and in chapters IV and XV he says that Amor is counseled by Reason.

18. Singleton has suggested, for example, that Latin is used in solemn

utterances because of its superiority to Italian implies an aloofness of Amore from Dante. This interpretation is hard to accept for two reasons: first, Amore addresses Dante with affection, unlikely if he meant to be aloof; second, this interchange in Latin is exclusive to Dante and Amore, and thus, to men, to educated poets. Thus the use of Latin implies not an aloofness of Amore from Dante but rather an affinity between Amore and Dante.

19. The Troubadours and the dolce stil novo poets tended to read Ovid's Amor more as an all-powerful controlling god. A key aspect of the Troubadours version of Amor which reinforces the all-powerful god idea is his court. Dante omits this; in the *Vita Nuova* Amor always appears alone.

20. See Pignatelli. *"La Vita Nuova" di Dante*. Padova: 1949, p. 27; and Musa, 186.

21. Perhaps to underscore the lyric nature of the text, Dante echoes specific language of elegaic poetry in the second chapter of the *Vita Nuova* where he describes his first encounter with Amore. When Dante is nine years old, he sees Beatrice and becomes enraptured. As a result of this encounter, he recognizes that henceforth the god of love would rule over his soul, instructing him in what to do and where to go. Dante relates his reaction to this encounter in three Latin phrases, which both echo Ovid and underline the significance of Amore to Dante. The initial phrase is "Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi." (Behold a god more powerful than I who comes to dominate me.) In the second phrase, he suggests that this god may bring him blessing: "Apparuit iam beatitudo vestra." (Now your source of blessedness has appeared.) In the third phrase, he laments that he will be held back because of the presence of this god: "Heu miser! quia frequenter impeditus ero deinceps." (Woe is me! For I shall often be impeded from now on.)

In these phrases, it is unclear whether the god (and the source of joy) is Amore or Beatrice. Dante deliberately confuses syntax; he introduces first Beatrice, then Amore, and relates his reactions to both of them at the same time. The ambiguity between Amor and the mistress is consistent with classical elegy. As early as in the works of Catullus the woman is depicted as a divinity, and both Amor and the mistress are seen as dominating, controlling figures. Here, however, several pieces of evidence suggest that Dante specifically describes Amore, rather than Beatrice. First, Dante's use of the masculine "deus" indicates Amore rather than Beatrice as the subject of the sentence. Second, the suggestion of Amore's role as a god and as a dominating figure returns in chapter III, where Amore says that he is Dante's "dominus." The suggestion of blessedness bestowed on Dante by Amore returns in chapter XXIV when Amore says to Dante, "Pensa di benedicere lo di' che io ti presi." (Note that this is a correction

of Ovid's attitude toward Amor; while Ovid resents Amor's reign, Dante suggests that Amore's reign may be a blessing.)

The fact that Dante's third phrase strongly echoes the language used in Ovid's *Amores* I.1 (where Ovid specifically encounters first Amor and then his lady) provides further evidence in support of the contention that Dante refers to Amore, not Beatrice. "Heu miser" is the quintessential elegiac term of self-definition of the elegiac lover, which serves to mark the moment of contact with Love's power. For example in the opening poem of his *Elegiae*, Propertius describes himself as "miserum me!." Meanwhile Ovid, in the opening to the *Amores*, exclaims "me miserum!." Furthermore, "impeditus" is an unusual word for Dante to use in his third phrase. It is possible that Dante uses this word to set off an echo of "pede" and the play on feet in the *Amores* I.1. Though "impeditus" is not specifically an elegiac word, the idea of being constrained is an elegiac idea; words such as "vinctus" and "domare" are common in the elegiac tradition. Dante does not say how he will be impeded. In fact, Dante offers no evidence that he is impeded by Amore, as Ovid is by Amor, but rather he is impeded merely by the fact that the road on which he journeys is rough. In fact, Amore helps Dante, the opposite of impeding him.

22. Shaw, J.E.. *Essays on the Vita Nuova.* Princeton: Princeton University Press, 1929.

23. Templer, Margherita de Bonfils. *Itinerario di Amore: Dialettica di Amore e Morte nella Vita Nuova.* University of North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1973. See also, "Amore e le visioni nella *Vita Nuova*." *Dante Studies* XCII (1974): 19-33.

24. Margherita de Bonfils Templer also suggests that Amor acts as a guide to a higher love, but deliberately downplays the religious side of this transcendence. See Templer 113.

25. Betti, for example, points out a numerical correspondance between the poetic components of the *Vita Nuova* and the 31 rules of Amor at the end of Andreas' second book. See Picone, M. *Vita Nuova e la tradizione romanza.* Padova: Liviana, 1979.

26. The English translation is from Mignani, R. *The Book of Good Love.* Albany: State University of New York Press, 1970, p. 112.

27. It is also interesting to note that up to and including chapter XIII, all Latin which is used either directly concerns Amor or is spoken by Amor, while the little Latin that follows chapter XIII refers to the Christian God.

Il mito di Apollo e Dafne e la tradizione esegetica delle moralizzazioni di Ovidio nel Canzoniere di Petrarca

Valerio Giovanelli
Department of Italian
University of California, Los Angeles

> Appena finita la preghiera, un pesante torpore le invade
> le membra, il petto si fascia di una fibra sottile,
> i capelli si allungano in fronde, le braccia in rami;
> i piedi già cosí veloci aderiscono a radici immobili,
> il volto è invaso da una cima, rimane soltanto
> lo splendore di un tempo.

Con questi versi Ovidio descrive la celebre trasformazione di Dafne in alloro. È questo il mito ispiratore del *Canzoniere*: Dafne inseguita da Apollo e tramutata in lauro nel momento in cui questi sta per raggiungerla. Come scrive Luca Marcozzi "Nel sistema mitopeico del canzoniere, c'è un mito centrale e altri che fungono da loro varianti. Il mito centrale del canzoniere è quello di Apollo e Dafne,... cui sono dedicati, nelle sue variabili forme, oltre cinquanta componimenti."[1] Il mito di Apollo e Dafne all'interno del *Canzoniere* si tinge di un'ambiguità semantica; come ha fatto notare Marga Cottino-Jones, da un rendimento iniziale e quasi emulato della tradizione mitologica dove il poeta paragona la propria esperienza amorosa con quella di Apollo, Petrarca si inoltra a trattare sia il mito che il motivo del lauro nel contesto di un coinvolgimento totale che comprende elementi umani, naturali e soprannaturali.[2] In questa seconda fase il mito di Apollo e Dafne tende a scomparire ed una ulteriore trasformazione ha luogo; da una più generale considerazione del motivo del lauro come emblema della donna trasformata e, conseguentemente, della trasfigurazione della realtà in poesia o arte, il poeta giunge ad una definita interpretazione moralizzante del processo

di trasformazione per cui il lauro viene a rappresentare i valori della verginità e della virtù nella donna. In questo breve saggio desidero analizzare l'influenza della tradizione esegetica delle moralizzazioni della *fabula* di Apollo e Dafne all'interno del Canzoniere.

Il Petrarca aveva mutuato la feconda e vivida immagine del lauro principalmente da due autori classici: Virgilio, uno dei suoi scrittori prediletti, che conosceva sin dalla fanciullezza e del quale rammentava i versi del secondo libro delle *Georgiche*: "*...anche l'alloro/parnasio quand'è piccolo si cova/sotto la grande ombra materna...*"[3] e Ovidio anch'esso noto al poeta sin dalla giovinezza. Abbiamo una testimonianza di questa precoce conoscenza di Ovidio da parte del poeta nel terzo libro del *Secretum* dove Sant'Agostino rimprovera al Petrarca di avere dimenticato due versi ammonitori di Ovidio: " *Son di Ovidio: 'Chiunque tu ami, ti sono dannosi i luoghi solitari, guardati da essi. Ove fuggi? Col volgo puoi esser più sicuro'*";[4] questi replica: "*Lo ricordo assai bene: quasi dall'infanzia mi erano familiari.*"[5] Come ha sottolineato il Calcaterra,[6] il Petrarca avrebbe potuto dare la stessa risposta riguardo a tutte le opere di Ovidio. Infatti non solo conosceva i *Remedia amoris*, l'opera da cui erano stati tratti i versi, ma anche altri scritti dell'autore classico quali gli *Amores*, le *Metamorfosi*, l'*Ars amatoria*, i *Fasti*, le *Heroides*, i *Medicamina faciei*, i *Tristia*.

A questo punto desidero aprire una parentesi sulla fortuna delle opere di Ovidio durante il medioevo. La rinascenza classica dei secoli compresi fra l'undicesimo ed il tredicesimo fu un'epoca capace sia di creare una propria letteratura, in latino ed in volgare, sia di esplorare con cognizione di causa le tecniche letterarie dell'epica e della storia dell'antichità classica. La poesia amorosa e i componimenti morali degli scrittori satirici erano molto richiesti e la letteratura antica soddisfaceva sia i sensi che la coscienza. Durante questo processo la letteratura si trasformò e conseguentemente Virgilio fu allegorizzato, Ovidio fu moralizzato e gli scrittori satirici furono tempestati di glosse e di commenti.

Come nota il Ghisalberti, l'interpretazione prevalentemente morale che durante il medioevo investì le *Metamorfosi* di Ovidio sorse dalla necessità impellente di voler conciliare il dissidio che separava il mondo delle lettere profane da quello della dottrina sacra.[7] Il maestro Arnolfo introdusse per primo nella scuola di Orleans, uno dei centri maggiori per lo studio delle lettere classiche, verso la metà del secolo dodicesimo, l'intera opera di Ovidio; nel suo insegnamento si premurò di presentare tutta una serie di interpretazioni allegoriche delle favole antiche calcate sull'esempio delle *Narrationes fabularum* di Lattanzio Placido. Queste

nuove interpretazioni allegoriche servirono a corredare le future edizioni manoscritte del poema. Il progetto di Arnolfo diede i suoi frutti e durante i secoli tredicesimo e quattordicesimo la tradizione che arrise alle sue narrazioni non fu meno fortunata di quella che toccò alle narrazioni di Lattanzio. Nel secolo successivo, verso il 1234, il maestro inglese Giovanni di Garlandia, animato dallo stesso spirito conciliativo che permeò il lavoro di Arnolfo di Orleans, scrisse il poemetto didascalico *Integumenta Ovidii*. Continuando il nostro *excursus* storico troviamo nel primo quarto del secolo quattordicesimo e più precisamente nel biennio 1322–1323 la composizione delle *Allegorie* sulle *Metamorfosi* da parte di Giovanni del Virgilio;[8] queste, ordinate in prose e in versi, sono una parafrasi della narrazione ovidiana assolutamente priva di fini dottrinari. Infine abbiamo un'opera che rappresenta il pensiero dei circoli religiosi: l' *Ovidius moralizatus* del monaco benedettino Pierre Bersuire. Usando le parole del Ghisalberti questa opera

> Si può infatti considerare piuttosto come una delle ultime manifestazioni di quel lavoro che non solo tendeva alla giustificazione profana, ma addirittura mirava ad incorporarla nel complesso delle dottrine sacre studiandolo come un'espressione figurata, e apparentemente contraria allo spirito del cristianesimo, eppure in sostanza riducibile, mediante l'applicazione dell'allegoria scritturale, a quella 'verità di ragione' che Dio, innanzi la rivelazione, aveva voluto adombrare nelle profane visioni del vate latino.[9]

Seguendo un'antichissima tradizione, l'interpretazione dei testi nell'esegesi della chiesa era strettamente connessa con l'arte del predicare. Esisteva una teoria che era usata per istruire gli ecclesiastici nella predicazione: la teoria dei quattro sensi. Non molta importanza veniva data al primo senso chiamato *historicus* o *literalis*, ma il focus degli scrittori ecclesiastici si concentrava sul *sensus tropologicus* che era uno strumento di particolare utilità. Da questo senso ci si poteva collegare con gli altri due sensi che costituivano la teoria: il *sensus allegoricus* e il *sensus anagogicus*. La mitologia era sempre stata contrastata dai Padri della Chiesa; Tertulliano, Arnobio ed Agostino ne avevano discusso polemicamente nei loro scritti. Tuttavia questo non impedì l'infiltrarsi di Ovidio nei prodotti della letteratura ecclesiastica. Orienzio si ispirò alle *Metamorfosi* per la descrizione della creazione del mondo nel suo *Commonitorium*:

Ecce tibi coelum pendet, tibi terra recedit,
Aera librantur, fluctuat oceanus:
Noctibus atque dies succedunt, mensibus anni,
Sol splendet, lucent sidera, luna rubet.
Ver varios blandus perfundit germine flores,
Aestas jam gravida fructibus arva coquit,
Autumnus musto madidos, praepinguis oliva est,
Ignibus admotis frigora nescit hiems:
Imbribus arcendis confirmas pendula tecta;
Ignoras ventos aedibus oppositis ;
Hirtaque lanigerae depectens terga bidentis
Mollibus involucris algida membra tegis ;
Lenia nec desunt nivei velamina lini;
Sunt etiam Eois pallia velleribus:
Illa ferax jacto reddet tibi semine tellus
Haec celsis carpent Seres in arboribus.
Denique per totum qui circumvolvitur annum,
Quidquid habes, totum dat tibi cura Dei.
Campus messe viret, vestitur palmite collis,
Arbore diversa mitia poma metis,
Et studium impendes fecundo providus horto
Utile quo libuit tempore sumis olus.
Accendis pinguem quaecumque in lumina pinum,
Nobilibus mensis cerea flamma micat.
Nec modo terreno tantum servire jubetur
Per varios usus subdita terra homini:
Ipsa etiam quidquid fertur prope nubila, quidquid
Alto subductum volvitur in pelago:
Nunc fallente cibo, nunc texto in retia lino,
Artibus innumeris inde vel inde petis,
Et tibi nunc imo trahitur de gurgite piscis,
Aere nunc summo decipiuntur aves.
Agmina venanti prorumpunt densa ferarum
Icta procul jaculis vel laqueata plagis.
Prona petis ferro, canibus fugientia sistis
Contundis frenis ora ferocis equi.
Ad juga panda boves cogis, ad muletra capellas:
Distillant dulcia mella favis...[10]

ed il poeta Cipriano nelle sue opere *De montibus Sina et Sion*,

> Exinde acerbatus pater fecit coelum patefieri, et tonitrua facta sunt, et tenebra insustinibiles; terra commota, patefacta sepulchra, et corpora sua ejecerunt, et foras a se miserunt; velum templi scissum est, et a tanto fragore coeli et terrae motu, omnes qui stabant ante lignum, alii dolentes, alii vero blasphemantes et illudentes, prostrati in faciem jacuerunt, trementes tamquam mortui.

De laude martyrii,

> Dies fugit in noctem, in tenebras lux cuncta concessit, atque inclinato per aeterna vices pondere, omnis terra commota dissiluit, turbati manes, monumenta nudata sunt, et sepulchris in hiatum dehiscentibus terrae, reddita luci corpora restiterunt, fluxu sanguinis mundus intremuit, scissa quae foribus dependebant vela, templum omne mugit.

De bono patientiae

> Et cum ad crucem Domini confundantur sidera, elementa turbentuntur, contremiscat terra, nox diem claudat, sol, ne Judaeorum facinus apicere cogatur, et radios et oculos suos subtrahat, ille non loquitur, nec movetur, nec majestatem suam sub ipsa saltem passionem profitetur.

Quando dovette descrivere lo sconvolgimento della natura nel momento in cui Gesù spirò sulla croce si rifece alla descrizione ovidiana dei prodigi che accompagnarono la morte di Cesare.[11] Altri testi ecclesiastici, invece, esplicitamente scorgevano nel mito pagano una prefigurazione della Storia sacra. Durante il periodo carolingio il vescovo Teodulfo di Orleans consigliò di ricercare sotto la frivolezza della poesia ovidiana la verità nascosta; Rabano Mauro, l'abate di Fulda, nel suo *De clericorum institutione* prova come nella cultura chiesastica Ovidio fosse considerato un autore morale. Fiorirono inoltre *florilegia* che raccoglievano le sentenze ed i proverbi ovidiani; questi avevano una funzione tutt'altro che profana ed un esempio tipico sono gli *Exempla diversorum auctorum* di Micone di S. Riquier. In un testo come il *Martyrologium* di Wandalberto,

l'autore si ispira alle *Metamorfosi* ed ai *Fasti* quando deve trattare delle lodi dei santi o della creazione del mondo o dei segni celesti

> Albis fulgida praetextaque vestibus....[12]
> Festivo sociat carmina coetui....[13]
> Nulla est imperio dura potentia:[14]
> Armis tu poteris vincere fortibus,..[15]

Il posto d'onore raggiunto da Ovidio nella cultura dei secoli dodicesimo e tredicesimo gli dischiuse le porte dei chiostri; Rosvita di Gandersheim, una monaca dotta, scrisse poesie alla maniera di Ovidio ed Orazio. *La Bible* di Guiot de Provins, scritta tra il 1204 ed il 1209, è arricchita con detti di Ovidio; Giovanni di Galles, un teologo del secolo tredicesimo, nel suo *Ordinarium, seu Alphabetum vitae religiosae*, una sorta di galateo per religiosi, citava versi tratti dai *Remedia Amoris*. Il bibliofilo e vescovo Riccardo da Bury riconosceva che le opere di Ovidio erano apprezzabili per lo stile e contenevano verità ed infine Alfonso X battezzò le *Metamorfosi* "la Bibbia dei Gentili."

Questa era la tradizione esegetica delle moralizzazioni che sussisteva al tempo del Petrarca. Conviene ora analizzare l'influenza che questa tradizione ha esercitato sulle rime del poeta. La sestina 142 recita:

> Tanto mi piacque prima il dolce lume
> ch'i' passai con diletto assai gran poggi
> per poter appressar gli amati rami;
> ora la vita breve, e `l loco, e `l tempo
> mostranmi altro sentier di gire al cielo
> e di far frutto, non pur fior e frondi.

L'idea dell'albero che non dà frutti è, come sottolinea Marcozzi, derivata dalle moralizzazioni; il lauro diventa uno schermo contro la sensualità e Dafne diventa il simbolo della purezza e della vittoria sulla carne. Quest'ultima qualità viene avvalorata anche dai versi 46-49 della canzone 29:

> ch'è stella in terra e come lauro in foglia
> conserva verde il pregio d'onestade,
> ove non spira folgore, né indegno
> vento mai l'aggrave.

Le radici di questa interpretazione vanno ricercate nell'Eneide di Virgilio; più precisamente, visto che il poeta latino non ha mai menzionato direttamente la *fabula* di Apollo e Dafne, nel commento di Servio al verso 91 del libro III "liminaque laurusque dei, totusque moveri." Servio narra l'intera vicenda di Dafne concludendo con le seguenti parole "*sed Apollo eam etiam mutatam ita delexit ut tutelae suae ascriberet efficeretque ut propter virginitatem servatam semper vireret.*"[16] I *Mitologiarum libri III* di Fulgenzio offrono al Petrarca lo spunto per i caratteri del lauro; la pianta non può essere distrutta dai fulmini ed è rivelatrice attraverso i sogni della verità. Scrive Fulgenzio:

> In huius etiam tutelam laurum ascribunt, unde etiam eum amasse Dafnem dicunt, {Penei} fluminis filiam. Et unde laurus nasci possit nisi de fluuialibus aquis? Maxime quia et eiusdem Penei fluminis ripae lauro abundare dicuntur. At uero amica Apollinis ob hac re uocitata est, quia illi qui de somniorum interpretatione scripserunt ut Antiphon, Filocorus et Artemon et Serapion Ascalonites promittant in libris suis quod laurum si dormientibus ad caput posueris, uera somnia esse uisuros.[17]

La peculiarità del lauro consistente nel fatto che la pianta non poteva essere distrutta dai fulmini affonda le sue radici nella *Naturalis Historia* di Plinio; nel libro XV al capitolo 134 lo scrittore latino dichiara:

> non quia perpetuo viret nec quia pacifera est, praeferenda ei utroque olea, sed quia spectatissima in monte Parnaso ideoque etiam grata Apollini visa, adsuetis eo dona mittere, oracula inde repetere iam et regibus Romanis teste L. Bruto, fortassis etiam in argumentum, quoniam ibi libertatem publicam is meruisset lauriferam tellurem illam osculatus ex responso et quia manu satarum receptarumque in domos fulmine sola non icitur.

Nel *Canzoniere* troviamo vari componimenti che alludono all'incapacità di Giove nel colpire l'albero sacro ad Apollo: il sonetto 24 ai versi 1-2 "*Se l'onorata fronde che prescrive/l'ira del ciel, quando 'l gran Giove tona*," il sonetto 42 al verso 5 "*ch'a Giove tolte son l'arme di mano*," il sonetto 60 ai versi 12-13 "*Né poeta ne colga mai, né Giove/la privilegi...*," il sonetto

11 "*la donna.../a me si volse in sí novo colore/ch'avrebbe a giove nel maggior furore/tolto l'arme di mano,e l'ira morta.*" Anche nell' *Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire troviamo citata la proprietà del lauro di resistere ai fulmini; nell'opera del monaco benedettino la corona di Cristo è fatta con le foglie della pianta la quale rappresenta la protezione del Salvatore sul mondo:

> Ista laurus significat crucem quae pro certo phoebo id est Christo soli iustitiae fuerat dedicata et ab eo corporaliter amplexata Ista debet esse nobis pro corona honoris et gloriationis pro cithara laudis et gratiarum actionis: pro sagitta verbi dei et sanctae praedicationis pro gloria victoriae cuiuscunque temptationis. pro tutela fulminis divinae sententiae et aeternae damnationis ...

Una cristanizzazione del mito di Apollo e Dafne si trova anche nell'*Integumenta Ovidii* di Giovanni di Garlandia dove assume un significato eminentemente morale:

> Mentibus hec arbor sapientum virgo virescit
> Que quamvis fugiat victa labore viret.
> Est virgo Phebi sapientia facta corona
> Laurus, quam cupida mente requirit homo[18]

Nelle *Allegoriae librorum Ovidii Matamorphoseos* di Giovanni del Virgilio si legge una interpretazione morale della metamorfosi di Dafne:

> Nona trasmutatio est de Dane conversa in laurum. Allegoria est hec. Per Phebum intelligo pudicam personam et castam, per Daphnem ipsam pudicitiam quam insequitur casta persona. Per Danem converti in arborem intelligo quod pudicitia radicatur in corde illius qui insequitur eam. Per laurum signatur virginitas eo quod semper est virens et redolens. U. d. e.:
>
> Ille pudicitiam sequitur pro posse fugacem.
> Qua tandem pressa rara corona datur.
> Laurus odora virens designat verginitatem,
> Nam viret et redolet virginitatis odor

> Lubrica virginitas fertur de flumine nata,
> Nam dilapsa semel non revocanda fuit
> At si continuis servet quis passibus illam
> Tunc radicata est et viridente coma.[19]

Troviamo in queste righe un'interpretazione allegorica del mito: Apollo viene descritto come un uomo casto che cerca di conquistare Dafne la quale rappresenta la virtù della castità. La trasformazione di Dafne in alloro viene a simboleggiare la rappresentazione visiva del radicarsi della castità nel cuore di chi l'ha persegue ed il lauro viene ad identificarsi con il simbolo della verginità. Questo motivo del lauro radicato nel cuore si riscontra in alcune rime del *Canzoniere* dove l'albero rappresenta la donna la cui immagine è radicata nel cuore del poeta. Lo troviamo nel sonetto 228 "*Amor co la man destra il lato manco/m'aperse, e piantovi entro, in mezzo 'l core,/un lauro verde, sì che di colore/ogni smeraldo avria ben vinto e stanco*," nel sonetto 255 "*come già fece, allor che' primi rami/verdeggiar, che nel cor radice m'hanno,/per cui sempre altrui più che me stesso ami.*," e nel sonetto 318 "*che l' cor m'avinse, e proprio albergo felse,/qual per trunco o per muro edera serpe*." Inoltre i segnali di castità presenti nell'opera di Giovanni del Virgilio si possono ravvisare in alcuni componimenti del Petrarca; questo avviene dove, nel solco della tradizione esegetica moralizzatrice, la *fabula* di Dafne assume un significato che nega l'amore sensuale e dove, in una spirale evolutiva, la medesima favola introduce i motivi completamente nuovi del mito della parola poetica e della perfezione che si insegue costantemente e non si riesce mai a perseguire. I segnali di castità affiorano nell'ultima parte del *Canzoniere*; nel sonetto 313 dove si esplicita la connessione tra alloro ed onestà "*e 'n cielo/ove or triumpha,ornata de l'alloro/che meritò la sua invicta honestate*" e nella canzone 359 dove viene descritto un sogno durante il quale Laura appare recando un ramo di alloro ed uno di palma e dove il poeta spiega il significato simbolico dell'apparizione come la vittoria sulle passioni "*un ramoscel di palma/et un di lauro trae dal suo bel seno/..../palma è victoria, et io giovene anchora,/vinsi il mondo e me stessa; il lauro segna/triumpho, ond'io son degna/mercé di quel Signor che mi die' forza*." Gli stessi segnali moralizzanti sono presenti anche nell'opera di Arnolfo d'Orleans *Allegoriae super Ovidii Metamorphosen* dove Dafne è vista come la virginità che si merita la corona:

> Sed Cupido eum arcu sagittat id est stimulis carnis sue eum calefizat. Sed tamen ille [Apollo] non amat nisi virginem

> Danem, quam tamen consequi non potest donec ea sit mutata in laurum. Virgines enim de virginitate sua in hoc seculo non merentur coronam nisi post suam mutationem id est post mortem eam accipiunt. Sed tunc habent lauream coronam quam in hac vita meruentur. Dane ideo filia Penei dei fluvii fingitur quia aqua est frigida, et pudicicia est filia frigiditatis sicut impudicicia caloris.[20]

Un'altra opera mostrò interesse a moralizzare la *fabula* di Apollo e Dafne: l'*Ovide moralisé*. In questo poemetto del quattordicesimo secolo Dafne viene paragonata alla Vergine Maria. Ci troviamo di fronte ad un chiaro intento da parte dell'autore di interpretare in maniera allegorica il mito pagano per renderlo accettabile ai dettami cristiani del periodo. Dafne fuggì per salvaguardare il suo onore e per la fatica della corsa morì; fu sepolta sotto un lauro che ha sempre le fronde verdi

> Tant se traveilla, tant corut
> La bele, qu' en fuiant morut,
> Ains que cil l'eust desfloree.
> Sous un lorier fu enterree.
> Pour ce fu la fable trouvee
> Qu` ele fu en lorier muee,
> Pour ce qu` elle fu vierge et pure,
> Si tint cuer et cors sans ordure,
> Tout son temps et tout son aé,
> En la verdour de chaste.

Il verde è il colore della castità nella canzone 325 "*la vittoriosa insegna verde, /contro cui in campo perde/Giove et Apollo et Poliphemo et Marte*." Infine anche nel poemetto francese le doti del lauro vengono chiaramente descritte: è sempreverde e non fa frutti

> Et nul temps ne pert sa verdure,
> Ne pour chalour ne por froidure,
> Ains verdoie en toute saison
> Sans fruit faire, ausi par raison
> Doit virginitez verdoier
> Et vivre sans fructefier

Abbiamo visto alla luce dei sopracitati esempi come alcuni componimenti del *Canzoniere* abbiano assecondato la tradizione esegetica moralizzatrice che ha caratterizzato l'interpretazione delle opere di Ovidio nel medioevo e vorrei concludere questo mio saggio con le parole di Luca Marcozzi:

> La continuità apollinea del lauro come simbolo della gloria e del suo desiderio, che interpreta in maniera più diretta e meno debitrice alla moralizzazione gli ultimi versi del racconto nelle *Metamorfosi*, si infrange invece, nella seconda parte del canzoniere, contro la morte del lauro-e queste sono ormai "cose manifeste e conte"-: allo stesso tempo, il lauro può essere recuperato alla palinodia, e il mito dafneo può trovare continuità, anche grazie alle sue moralizzazioni medievali.[21]

Note

1. Marcozzi, Luca. *La biblioteca di Febo*. Firenze: Franco Cesati Editore, 2002, p. 248. Il libro di Marcozzi è stato il principale *instrumentum studiorum* per lo svolgimento di questo saggio.

2. Cottino-Jones, Marta. "The Myth of Apollo and Daphne in Petrarch's Canzoniere." *Francis Petrarch, Six Centuries later a Symposium, Studies in Romance Languages 3* (1975): 152-176.

3. Virgilio. *Georgiche*. Libro II, v. 18-19. A cura di Renzo Gherardini. Firenze: Vallecchi Editore, 1989.

4. Petrarca, Francesco. *Opere*. A cura di Emilio Bigi. Milano: Mursia, 1985, p. 649.

5. Petrarca, F., op. cit., p. 649.

6. Calcaterra, Carlo. *Nella selva del Petrarca*. Bologna: Editore Licinio Capelli, 1942.

7. Ghisalberti, Fausto. "L' Ovidius Moralizatus di Pierre Bersuire." *Stdj romanzi*. Volume XXIII, 1933, p. 5-136. Nella parte introduttiva dell'articolo, il Ghisalberti traccia un dettagliato *excursus* della recezione dei testi ovidiani nel medioevo.

8. Per un approfondimento su questo argomento si veda l'articolo di Fausto Ghisalberti: "Giovanni del Virgilio espositore delle 'Metamorfosi'." Ne: *Il giornale dantesco* XXXIV 1931, p. 1-110.

9. Ghisalberti, F., op. cit., p. 6.

10. Si confrontino questi versi con quelli di *Metamorfosi* I, 21-150.

11. *Metamorfosi* XV, 783-798: "Arma ferunt inter nigras crepitantia nubes/ terribilesque tubas auditaque cornua caelo/praemonuisse nefas. Solis quoque tristi imago/lurida sollicitis praebebat lumina terries./Saepe faces visae mediis ardere sub astris,/saepe inter nimbos guttae cecidere cruentae;/caerulus et vultum ferrugine Lucifer atra/sparsus erat, sparsi lunares sanguine currus;/tristia mille locis Stygius dedit omina bubu,/mille locis lacrimavit ebur, cantusque feruntur/auditi sanctis et verba minantia lucis."

12. *Amorum Liber* III, 13, 27 "...velatae vestibus albis"; *Fasti* IV, 619 "... vestes Cerialibus albas" e *Fasti* V, 355 "...vestes Cerialibus albae"

13. *Metamorfosi* XI, 5 "...sociantem carmina nervis"

14. *Metamorfosi* II, 416 "...nulla potentia longa est"

15. *Amorum Liber* II, 3, 7 "...fortibus utilis armis"; *Artis Amatoriae Liber* I, 201 "...vincantur et armis"

16. Servio. *Serviani in Aeneidem III-V Commentarii*. Oxford: Oxford University Press, 1932.

17. Biblioteca Augustana. World Wide Web. 19 Jun. 2004. <http://www.fh-augsburg.de~harsch/Chronologia/Lspost06/Fulgentius/ful_myt1.html

18. Iconos. World Wide Web. 19 Jun. 2004. http://www.iconos.it/index.php?id=189

19. Iconos. World Wide Web. 19 Jun. 2004. [Nota 18].

20. Iconos. World Wide Web. 19 Jun. 2004. [Nota 18].

21. Marcozzi, L., op. cit., p. 254.

Ariosto, Ovidio e la 'favola' di Fiordispina.

Novella Primo
Dipartimento Interdisciplinare di Studi Europei
Università degli Studi di Catania

> Io non credo che fabula si conte
> che più di questa istoria bella fusse.
> (*Orlando Furioso*, XXV, 27, 5-6)

I. Risonanze mitiche

Italo Calvino definisce il *Furioso* come grande "atlante dei sentimenti" con un'immagine non solo efficace, ma anche in grado di suggerire nuove prospettive di lettura. L'atlante è infatti un repertorio, un libro esteso quanto lo è il mondo, ed Ariosto lega la varietà al diletto, facendone non solo espediente letterario, ma fedele rappresentazione della realtà. La sua tecnica di modulare la narrazione è semplicemente la 'forma' della percezione di un'esistenza insieme varia e contraddittoria, ben lontana da un codice rigido che manipola la realtà per trarne dimostrazioni di verità preconcette. Il principio della varietà, tuttavia, ha una sua valenza ideologica perché veicola la profonda convinzione ariostesca dell'irriducibilità del mondo a quei codici totalizzanti che pretendono di spiegare tutta la realtà. Il *Furioso*, comunque, si può leggere come 'atlante', mappa, repertorio che vuole aderire all'esperienza più che all'ideologia e in cui i sentimenti sono indagati con finezza, sofisticazione e varietà. L'eros di Boccaccio, ad esempio, è al suo confronto un gioco di ruoli schematico, ripetitivo, elementare. Il poema di Ariosto, infatti, mantiene sempre i segni di una possibilità narrativa pluralistica e multiforme, conciliando le esigenze epiche di simmetria e chiusura con quelle romanzesche di arricchimento continuo. L'*Orlando Furioso* è libro totale, di un universo possibile, inglobante tutto il reale e l'irreale, il detto e lo scritto, il pensato e l'impensabile. È combinatore di stili e invenzioni, ricco di cultura e letture, ma 'leggerissimo' per l'armonia sonora di un ininterrotto ricercare e per la fusione di cultura classica e moderna, informazione e immaginazione, biblioteca e laboratorio...

Il poema, insomma, gioca il ruolo di mediatore fra il simbolico sociale e l'immaginario letterario, come avviene nella raffigurazione di tante eroine femminili.

È infatti proprio nel nome delle donne che si apre l'*Orlando Furioso* di Ariosto, suggerendo già dall'*incipit* la loro posizione di preminenza quali eroine di molte avventure. Tradizionalmente esse rappresentano la natura molteplice dei sentimenti umani: Angelica la bellezza, Bradamante e Fiordiligi la fedeltà, Olimpia l'amore tradito, Doralice l'incostanza, Alcina la magia, Isabella la castità. In realtà le figure femminili del *Furioso* sono estremamente complesse, così come complesso è il modo di guardarle da parte di Ariosto che non ha nei loro confronti un atteggiamento univoco. Infatti ogni donna del poema, pur possedendo una sua specificità che la distingue dalle altre, non è mai monolitica e riassume in sé le caratteristiche di altri personaggi. Ad esempio, Angelica è sì la donna che sfugge e non si concede, ma è anche una maga quando riesce a sottrarsi con l'anello fatato alle *avances* dei suoi pretendenti, divenendo invisibile; Bradamante è una donna guerriera, destinata a divenire moglie e madre, ed incarna, quindi, col suo ruolo di promessa sposa del capostipite degli Estensi un principio d'ordine, una funzione salvifica che riassorbe l'effetto, altrimenti inquietante, della sua immagine di donna-amazzone. E ancora la maga Alcina, descritta secondo i canoni tradizionali della bellezza rinascimentale, si rivela poi forma ingannevole quando sotto le belle apparenze compare una vecchia ripugnante, mentre la dolce Isabella, per mantenere la fede al suo amore, sa essere fredda e calcolatrice. Una caratteristica unificante è data dalla giovinezza: quasi tutte le eroine ariostesche sono *puellae* belle e innamorate; significativa è l'assenza delle madri delineate soltanto col riferimento a Beatrice, madre di Bradamante, mentre la vecchiezza, come esemplificano i personaggi di Alcina e di Gabrina, si coniuga alla bruttezza fisica e morale. I casi di amore coniugale (ad esempio Fiordiligi e Brandimarte) non sono numerosi: generalmente le vicende si concludono, nel poema, prima del matrimonio o con esso. Non sappiamo, quindi, quale sarà la sorte di Angelica, Olimpia o di Bradamante dopo il nuziale *happy end*. In genere i personaggi che sopravvivono sono quelli incoerenti, nel senso ariostesco di mutabili, adattabili, educabili (Angelica, Doralice...), mentre invece muoiono, o comunque sono penalizzati, coloro che agiscono con estrema coerenza (Isabella, Fiordiligi...).

Nel mondo ariostesco appare, insomma, confermata quella mutevolezza e indefinibilità dell'essenza femminile che costituiva certamente

oggetto abituale di discussione nella corte rinascimentale e in particolare in quella ferrarese, ma che verrà anche teorizzata in sede psicoanalitica.[1]

Di contro alla prevalente misoginia dei trattatisti del tempo,[2] Ariosto riesce a proporre figure femminili poliedriche e finemente caratterizzate e, per ottenere questo risultato, attinge ampiamente alla cultura classica, compiendo una originalissima operazione di riscrittura delle varie fonti. Il poema di Ariosto si rivela, infatti, come un meta-testo in cui convergono esperienze letterarie diverse ed è ravvisabile l'influenza non solo di modelli cavallereschi, ma anche classici. Per molto tempo, la tendenza predominante è stata quella di affiliare *l'Orlando Furioso* al poema epico di Virgilio, minimizzando il debito nei confronti di Ovidio. In realtà, i rilievi effettuati da alcuni commentatori e soprattutto i molteplici riferimenti testuali presenti nel poema ariostesco, avvalorano l'idea di derivazioni non certo casuali.[3] Sicuramente le caratteristiche ovidiane di *variatio*, di demitizzazione, il porre l'accento più sull'erotismo che sull'eroismo erano ben più congeniali ad Ariosto del tono celebrativo e unitario dell'epica virgiliana. Per quanto concerne, poi, il costituirsi delle figure femminili ariostesche, è dimostrabile che molte di esse ricalchino quelle ovidiane. E così dietro la fuga di Angelica o la strenua difesa della castità da parte di Isabella, possiamo intravedere in filigrana le tante ninfe fuggitive ovidiane; nella disperazione di Olimpia si ravvisano i tanti monologhi delle eroine abbandonate delle *Heroides*, così come la maga Alcina, divenendo artefice di trasformazioni, ripropone in chiave magico-fabulistica la tematica metamorfica.[4]

Fra le innumerevoli fonti del *Furioso*, preferiamo fissare la nostra attenzione su una soltanto, quella ovidiana e, seguendo il filo annaliante della metamorfosi, scegliamo un episodio che si presta a far luce sia sul 'pianeta-donna' secondo la visione ariostesca, sia sul significativo interscambio con le *Metamorfosi* di Ovidio.

II. La 'favola' di Fiordispina

Nello sviluppo diacronico delle vicende riguardanti la guerriera Bradamante, la storia di Fiordispina[5] si innesta come una vera e propria fiaba, un 'a parte' che merita un approfondimento.

A raccontare questa vicenda, per molti aspetti atipica nell'universo narrativo del *Furioso*, è Ricciardetto, fratello gemello di Bradamante. Il racconto (XXV, 22-70) che egli fa a Ruggiero si può dividere in due macrosequenze, a loro volta articolabili in più tempi:

1) Innamoramento di Fiordispina alla vista di Bradamante, scambiata per un guerriero / Rivelazione della vera identità di Bradamante / Tormento di Fiordispina (XXV, 22-45).

2) Risoluzione felice dell'episodio grazie allo stratagemma di Ricciardetto che finge di essere Bradamante mutata in uomo (XXV, 46-70).

Centrale è dunque il motivo dell'avventura amorosa costruita sullo scambio di persona, che richiama l'Ariosto autore delle *Commedie* e segna senza dubbio uno dei più notevoli influssi dell'opera comica sul poema. Ma soprattutto l'episodio rientra nel più ampio tema della metamorfosi magica caratteristica del *Furioso* e costituisce un'esemplare "narrazione mimetica" con le sue zone in rilievo e in ombra, col suo gusto degli equivoci, in un continuo volgersi dalla fantasia alla realtà e da questa alla fantasia.

Un accenno a questa vicenda si ha già nel canto XXII (36-47), quando Bradamante e Ruggiero vengono fermati da una donna in lacrime che chiede loro soccorso per un giovane condannato al rogo,[6] nella cui descrizione Bradamante ravvisa il fratello Ricciardetto. Quest'ultimo si trova spesso al centro di equivoci, per la perfetta somiglianza con la sorella che rende difficile distinguerli l'uno dall'altro.[7] Si preannuncia il tema della gemellarità e quindi anche del doppio, centrale in questa storia.

La 'favola' di Fiordispina, raccontata proprio da Ricciardetto, ha però inizio propriamente nel canto XXV, allorché si verifica l'incontro tra la donna e Bradamante che, ferita alla testa, ha dovuto accorciare i suoi lunghi capelli ed è addormentata su "le tenere erbe." L'incontro avviene secondo il *topos* del *locus amoenus*, riproponendo il tema bella donna-bella natura, ma con una sostanziale differenza. Bradamante, donna guerriera, priva dell'elmo, ma non dell'armatura, è scambiata per un cavaliere e Fiordispina se ne innamora fino ad osare di confessare per prima il suo sentimento:

> E quando ritrovò la mia sirocchia
> tutta coperta d'arme, eccetto il viso,
> ch'avea la spada in luogo di conocchia,
> le fu veder un cavalliero aviso.
> La faccia e le viril fattezze adocchia
> tanto, che se ne sente il cor conquiso;
> la invita a caccia, e tra l'ombrose fronde
> lunge dagli altri al fin seco s'asconde.

Poi che l'ha seco in solitario loco
dove non teme d'esser sopraggiunta,
con atti e con parole a poco a poco
le scopre il fisso cuor di grave punta.
Con gli occhi ardenti e coi sospir di fuoco
le mostra l'alma di disio consunta.
Or si scolora in viso, or si raccende;
tanto s'arrischia, ch'un bacio ne prende.
(XXV, 28-29)[8]

Le due ottave giocano sul contrasto tra il lessico guerresco usato per descrivere le caratteristiche virili del "cavalliero" incontrato ("coperta d'arme, la spada, le viril fattezze") e la terminologia propria della letteratura amorosa con le note metafore del cuore trafitto e dell'incendio d'amore ("il fisso cuor di grave punta, occhi ardenti, sospiri di fuoco"). In queste ottave viene anche rapidamente riassunto quanto era stato già narrato nell'*Innamorato* di Boiardo,[9] in cui però Bradamante manteneva un atteggiamento abbastanza ambiguo, accettando di sostenere la parte maschile ed esprimendo il proprio imbarazzo soltanto dentro di sé. L'ariostesca progenitrice degli Estensi cerca, invece, di chiarire subito la situazione, appellandosi alla necessità di difendere comunque la propria dignità. Ma anche questa rivelazione non è sufficiente ad attenuare la passione di Fiordispina, anzi la rende tanto più forte, quanto più priva di ogni ipotesi di sbocco e di soddisfacimento:

Per questo non si smorza una scintilla
del fuoco della donna innamorata.
Questo rimedio all'alta piaga è tardo:
tant'avea Amor cacciato inanzi il dardo.

Per questo non le par *men bello* il viso,
men bel lo sguardo e *men belli* i costumi;
perciò non torna il cor che già diviso
da lei, godea dentro gli amati lumi.
(XXV, 32, vv. 5-8; 33, vv.1-4)

Sembrerebbe quasi che Fiordispina tenda a sottovalutare ogni impedimento, com'è ribadito dall'anafora ("per questo non") e dalla ripetizione della litote ("men bello / men bel / men belli") in cui viene

usato lo stesso aggettivo con desinenze diverse (poliptoto) per descrivere i vari pregi di Bradamante. Ancora una volta è da notare il fitto uso di metafore ("scintilla, fuoco, piaga, dardo") topiche nella letteratura amorosa e l'immagine del cuore 'diviso' della fanciulla, che vive nello sguardo della persona amata ("godea dentro gli amati lumi").

Il "disio" di Fiordispina è il motore di tutto l'episodio ariostesco, la condizione necessaria per lo svolgersi della vicenda che vede la giovane creatrice e promotrice dell'azione.[10] Questo elemento costituisce già un primo legame con le vicende d'amore delle *Metamorfosi* ovidiane, tutte generate da un vedere e un desiderare ("vidit et incaluit," *Met.* III; 37,1) che richiedono un soddisfacimento immediato. In Ovidio troviamo frequentemente amori a prima vista, senza complicazioni psicologiche, che richiedono un soddisfacimento immediato. In genere questo si verifica da parte maschile, mentre le donne prendono raramente l'iniziativa amorosa, ma quando accade, si tratta di passioni più durevoli o più torbide. È quanto accade anche nella storia di Fiordispina, che, tuttavia, trascolora nel fiabesco.

III. Simmetrie con la fonte ovidiana

La storia di Fiordispina è modellata sull'episodio di Ifi delle *Metamorfosi* di Ovidio (*Met.* IX, v. 726-763).

La Ifi ovidiana è una fanciulla cretese innamoratasi della giovane Iante; l'amore sarà realizzabile solo con la trasformazione di Ifi in maschio per opera di Iside. Ariosto riprende materiali molto precisi da questa vicenda, ma la declina in modo diverso.

In Ovidio la vicenda erotica si intreccia ad una cupa storia familiare: la madre di Ifi, disobbedendo al marito, ha dovuto nascondere fin dalla nascita il vero sesso della figlia. Ifi è vissuta sotto sembianze maschili insieme alla coetanea Iante, cresciuta accanto a lei fin da bambina; i rispettivi padri hanno poi decretato il matrimonio tra i due giovani:

> [...] nata est *ignaro femina patre,*
> iussit ali mater puerum mentita; fidemque
> res habuit neque erat ficti nisi conscia nutrix.
> Vota pater soluit nomenque imponit avitum;
> Iphis avum fuerat. Gavisa est nomine mater,
> quod commune foret nec quemquam falleret illo.
> Indecepta pia mendacia fraude latebant;
> cultus erat pueri; facies, quam sive puellae,

sive dares puero, fuerat formosus uterque.
Tertius interea decimo successerat annus,
cum pater, Iphi, tibi flavam despondet Ianthen
(...) Par aetas, par forma fuit primasque magistris
accepere artes, elementa aetatis, ab isdem.
(*Met.* IX, 705-719)[11]

Nel verso 705 l'iperbato ("ignaro femina patre") mette in risalto la vera identità sessuale di Ifi ("femina") in contrapposizione all' "ignaro patre." Tutta la descrizione della giovane gioca poi sull'ambiguità: dal nome ("quod commune foret"),[12] all'aspetto ("facies... formosus uterque"), alla stessa somiglianza tra Ifi e Iante, il cui amore sembrerebbe un classico caso di scelta oggettuale narcisistica ("par aetas, par forma.... ab isdem"), ma in realtà segnato da un'incolmabile differenza. Attraverso il modulo stilistico della ripetizione, Ovidio esprime, l'assoluta uguaglianza del soggetto e dell'oggetto del desiderio, mettendo in rilievo l'identità in un rapporto impossibile.

La vicenda ariostesca ignora ogni *background* familiare e pone in contrasto l'aspetto virile di Bradamante con la femminilità di Fiordispina. Il montaggio narcisistico è semmai evidente nella versione boiardesca, tutta tesa a mettere in risalto la somiglianza tra le due donne:

Quivi smontarno le due damigelle.
Bradamante avia l'arme ancora intorno
l'altra uno abito bianco fatto a stelle
quale eran d'oro, l'arco e i strali e 'l corno;
ambe tanto leggiadre, ambo sì belle,
ch'avrian di sue bellezze il mondo adorno.
(*Inn.* III, IX, 25, 1-6)

Nel caso del personaggio ovidiano, il matrimonio potrebbe mettere in pericolo la sua stessa sopravvivenza fisica; per lei l'innaturalità del sentimento provato è sovradeterminata dalla negatività della sua condizione femminile. La sua disforia la conduce verso un disperato *cupio dissolvi*: "Vellet nulla forem" (*Met.* IX, 735). Per Fiordispina, invece, non vi sono impedimenti, pericoli e interdetti diversi da quello sottolineato dalla passione; l'unica causa della pena della fanciulla ariostesca è costituita dalla forza del suo impossibile desiderio:

D'ogni altro amore, o scelerato o santo
il desiato fin sperar potrei;
saprei partir la rosa da le spine
solo il mio desiderio è senza fine!
(XXV, 34, vv. 5-8)

Fiordispina vede la propria impossibile soddisfazione quasi come una divisione dentro il proprio stesso nome ("saprei partir la rosa dalle spine"),[13] così come nel nome di Ifi (che è usato ugualmente sia al maschile che al femminile) è presente tutta l'ambiguità del personaggio. Un caso analogo di scissione del nome proprio si verifica anche nelle ultime parole proferite da Brandimarte, come prova del grande amore per Fiordiligi, esempio di donna fedele:

Orlando, fa' che ti raccordi
di me ne l'orazione tue grate a Dio,
né men ti raccomando la mia *Fiordi*...
ma dire non potè: ....*ligi*, e qui finio.
(XLII, 14, 1-4)[14]

Fortemente icastica appare la scissione del nome della donna amata da Brandimarte (Fior-diligi sta per 'amo un fiore') che non a caso era stata definita "da lui diletta" (VIII, 89,2). Qui la tmesi diventa un esatto equivalente della morte, della separazione definitiva e simboleggia il soggetto diviso dal linguaggio nella ricerca dell'oggetto desiderato.

Tornando alla nostra favola, le maggiori consonanze con il testo ovidiano sono, invece, riscontrabili nelle ottave 34-37 che presentano il tormento di Fiordispina:

Né tra gli uomini man né tra l'armento
che femina ami femina ho trovato:
non par la donna alle altre donne bella,
né a cervie cervia, né all'agnelle agnella.
(XXV, 35, 5-8)

Nec vaccam vaccae, nec equas amor urit equarum
urit oves aries, sequitur sua femina cervum.
Sic et aves coeunt interque animalia cuncta
femina femineo correpta cupidine nulla est.
(*Met.* IX, 731-734)[15]

Si tratta di un vero e proprio calco da Ovidio. Le negazioni in posizione anaforica ("né" ripetuto quattro volte, "non, nec" nel testo latino) scandiscono il ragionamento delle due eroine, in cui significativamente vengono opposti, come termine di paragone, sostantivi di caso e numeri diversi, ma di genere uguale ("donna / donne;" "cervie / cervia;"

"agnelle / agnella;" in Ovidio, "vaccam /vaccae," "equos / equarum"), quasi a voler sancire l'inconciliabilità di termini identici.[16] E ancora:

In terra, in aria, in mar sola son io
che patisco da te sì duro scempio
e questo hai fatto acciò che l'error mio
sta nell'imperio tuo l'ultimo esempio.
(XXV, 36, 1-4)

[....] "quis me manet exitius," inquit
Cognita quam nulli, quam prodigiosa novaeque
cura tenet Veneris?
(*Met.* IX, 726-728)[17]

Nel suo dialogo disperato con Amore, Fiordispina vede l'unicità della propria condizione inquadrata in un cronotopo ancora più ampio di quello indicato da Ifi.

La fonte ovidiana si limitava a parlare di una "cognita... nulli... cura ...Veneris," Ariosto allarga molto oltre il territorio dell' "imperio" di amore ("in terra in aria, in mar...."), citando poi altri *exempla* di amori innaturali, ma comunque vivibili:

La moglie del re Nino ebbe disio
il figlio amando, scelerato et empio,
e Mirra il padre, e la cretense il toro:
ma gli è più folle il mio, ch'alcun dei loro
(XXV, 36, 5-8)
La femina nel maschio fe' disegno,
speronne il fine, et ebbelo, come odo:
Pasife ne la vacca entrò del legno,
altre per altri mezzi e vario modo.
(XXV, 37, 1-4)

Ne non tamen omnia Crete
monstra ferat, taurum dilexit filia Solis,
femina nempe marem; meus est furiosior illo
si verum profitemur, amor, tamen illa secuta est
spem Veneris, tamen illa dolis et imagine vaccae
passa bovem est et erat, qui deciperetur, adulter
(*Met.* IX, 735-740)[18]

All'unico *exemplum* citato da Ovidio (Pasifae e il toro, uno dei *monstra* di Creta, patria di Ifi) si aggiungono qui quelli degli amori incestuosi di Semiramide ("la moglie del re Nino") e di Mirra (anch'essa eroina metamorfica[19]), il cui monologo dolente in Ovidio è volto non a sottolineare la singolarità della sua passione, bensì a ricercare altri casi analoghi al suo nel mondo della natura:

[...] coeunt animalia nullo
cetera delicto, nec habetur turpe iuvencae
ferre patrem tergo, fit equo sua filia coniunx
quasque creavit init pecudes caper, ipsaque, cuius
semina concepta est, ex illo concipit ales.
Felices, quibus ista licent! Humana malignas
cura dedit leges et quod natura remittit
invida iura negant.
(*Met.* X, 326-331)[20]

Ariosto ricorda la storia incestuosa di Mirra insieme ad altri esempi di passione illecita in cui è stato possibile raggiungere l'oggetto del desiderio, ma trascura però di raccontare sino alla fine le sua vicenda, rivelando così che la violazione dell'interdetto viene pagata con una metamorfosi.

Significativi anche i seguenti versi:

Ma se volasse a me con ogni ingegno
Dedalo non potria scioglier quel nodo
che fece il mastro troppo diligente.
(XXV, 37, 5-7)
(*Met.* IX, 741-744)[21]
Natura d'ogni cosa più possente
(XXV, 37, 8)

Huc licet e toto sollertia confluat orbe,
ipse licet revolet ceratis Daedalus alis,
quid faciet? Num me puerum de virgine
doctis / artibus efficiet? Num te mutabit, Ianthe?

At non vult natura, potentior omnibus istis.
(*Met.* IX, 758)[22]

Ifi non accetta la propria condizione femminile, che invece Fiordispina non vuole mutare: la "mancanza" non è in lei, ma nell'oggetto del suo amore. E infatti Ariosto, nel riscrivere i versi dell'impossibile sogno di trasformazione di Ifi (per mano del mitico artefice cretese), elimina proprio l'accenno a un cambio di sesso da parte di Fiordispina, condensando tutte le possibilità di equivoci e di scambi nella metafora del nodo ("non potria sciogliер quel nodo"). La situazione di Fiordispina sarebbe tutt'al più riconducibile ai casi di "inversione occasionale,"[23] nei quali l'inaccessibilità di un oggetto sessuale normale, può far dirigere la scelta oggettuale verso una persona del medesimo sesso. In altri termini, Fiordispina avverte l'innaturalità del suo sentimento, ma non riesce ad estirparlo. Per questo sogna il *prodigium*, cioè la trasformazione dell'oggetto del suo amore.

Il travaglio di Fiordispina descritto nelle ottave 34-37 è incorniciato da una duplice *climax* ascendente, rispettivamente all'inizio e alla fine del suo monologo:

sospira e piange e mostra doglia immensa
(XXV, 33, 8)
così si duole e si consuma et ange
(XXV, 38, 1)

che ancora una volta, sfrutta il noto *topos* della donna disperata, molto usato da Ovidio nelle *Heroides* nel descrivere le reazioni delle sue eroine abbandonate.[24]

IV. "L'imagine del sonno"

Ariosto descrive con precisione la notte in cui le due fanciulle giacciono vicine (XXV, 39-44): nel letto "commune," al sonno tranquillo di Bradamante si oppone l'agitata veglia di Fiordispina, interrotta però da un sonno tanto "breve" quanto significativo ai fini della nostra indagine:

> Commune il letto ebbon la notte insieme,
> ma molto differente ebbon riposo;
> che l'una dorme, e l'altra piange e geme
> che sempre il suo desir sia più focoso.
> E se 'l sonno talor gli occhi le preme,
> quel breve sonno è tutto immaginoso:
> le par veder che 'l ciel l'abbia concesso
> Bradamante cangiata in miglior sesso.
> Come l'infermo acceso di gran sete,
> s'in quella ingorda voglia s'addormenta,
> ne l'interrotta e turbida quiete,
> d'ogni acqua che mai vide si rammenta:
> così a costei di far sue voglie liete
> l'imagine del sonno rappresenta.
> (XXV, 42; 43, 1-6)

Se pensiamo che, conformemente alla teoria onirica freudiana, il sogno non è altro che l'appagamento allucinatorio di un desiderio, il caso di Fiordispina ne è la conferma (XXV, 43, 5-6). Il sogno scaturisce, infatti, dal rapporto tra il desiderio inconscio e i residui diurni, cioè quegli elementi dello stato vigile del giorno precedente (in questo caso l'incontro con Bradamante) che ricompaiono nelle libere associazioni del sognatore. Generalmente, però, i problemi della veglia riaffiorano nel sogno in forma "spostata" e simbolica per l'azione repressiva della censura. In questo caso, invece, il desiderio di Fiordispina è reso in modo esplicito e non mediato ("le par veder che 'l ciel l'abbia concesso / Bradamante cangiata in miglior sesso, XXV, 42, 7-8). La sua soddisfazione viene però subito vanificata dalla prova di realtà ("Si desta; e nel destar mette la mano, / e ritrova pur sempre il sogno vano," XXV, 43, 7-8). Inoltre, al risveglio, Fiordispina non "rinnega" il desiderio manifestatosi durante il sogno, ma continua a rilanciarlo con le sue ingenue preghiere agli dei:

Quante prieghi la notte, quanti *voti*,
offerse al suo Macone e a tutti i dei,
che con miracoli apparenti e noti
mutassero in miglior sesso costei!
ma tutti vede andar d'effetto *vòti*,
e forse ancora il ciel ridea di lei.
(XXV, 44, 1-6)

In questi versi la rima equivoca ("voti/ vòti") mette ulteriormente in risalto la vacuità delle sue invocazioni. Nel mito ovidiano è invece la madre di Ifi, Teletusa, a supplicare le divinità:

Isi, [...]
fer, precor, "inquit" opem nostroque medere timori.
[...] Quod videt haec lucem, quod non ergo punior, ecce
consilium munusque tuum est; miserere duarum,
auxilioque iuva.
(*Met.* IX, 773, 775,779-781)[25]

I suoi voti saranno esauditi, mentre, nel caso di Fiordispina, l'*happy end* appare subordinato ad un espediente boccaccescamente tutto umano.

V. Come Salmace e Ermafrodito

L'indomani Bradamante si sottrae molto rapidamente a quest'atmosfera carica di ambiguità e nell'accomiatarsi da Fiordispina riceve un cavallo e ricche vesti. Tornata dai suoi a Montalbano, l'eroina narra la storia che le è capitata, risvegliando nel suo gemello Ricciardetto il ricordo di un proprio "disio" precedentemente interrotto.[26] All'impossibilità e al nodo insolubile (si ricordi XXV, 37) che caratterizza la passione di Fiordispina, Ricciardetto cerca di opporre una "speme." Amore ordisce così altri nodi facendo nascere nel giovane il desiderio di sostituirsi alla sorella, di cui riveste l'armatura (XXV, 50). Come ben evidenzia il Ferroni,[27] l'inganno del fratello di Bradamante appare giustificato dal sogno stesso di Fiordispina: la sua natura gemellare gli garantisce il modo di rendere possibile l'impossibile; e il suo atteggiamento pratico e realistico ("l'amar senza speme è sogno e ciancia," XXV, 49,6 e "mi par che buono /sempre cercar quel che diletti sia," XXV, 51, 1-2) appare complementare alla passionale ostinazione della figlia di Marsilio nel regno dell'illusione. È

da rilevare che il sesto verso dell'ottava 49 "che l'amar senza speme...." sembra riprendere, con una funzione rovesciata, il lamento di Ifi: "Spem est quae capiat, spes est quae pascat amorem" (*Met.* IX, 749).

Il travestimento di Ricciardetto non è però lineare come quello della sorella (che si veste da guerriero per assumere funzioni militari maschili), ma si regge su diversi livelli con i vari cambi degli abiti che permettono di simulare una mutazione di sesso:

> Tutti m'aveano tolto così in fallo
> com'hai tu fatto ancor per Bradamante
> tanto più che le vesti ebbi e 'l cavallo
> con che partita ella era il giorno inante.
> Vien Fiordispina di poco intervallo
> con feste incontra e con carezze tante.
> (XXV, 53, 1-6)
>
> Poi fattasi arrecar una sua veste
> adorna e ricca, di sua man la spiega
> e come io fossi femina, mi veste
> e in reticella d'oro il crin mi lega.
> Io muovo gli occhi con maniere oneste,
> né ch'io sia donna alcun mio gesto niega
> La voce ch'accusar mi potea forse,
> sì ben usai, ch'alcun non se ne accorse.
> (XXV, 55)

Ricciardetto riceve dunque gli abbracci di Fiordispina (che gli attribuisce una natura femminile) in abito maschile e viene fatto travestire da donna, ingenerando altri equivoci, che lo portano ad essere guardato "con lascivo sguardo" (XXV, 56, 8) da altri cavalieri in un ironico *qui pro quo*.

Si potrebbe anche notare un rimando al mito di Salmace e Ermafrodito (*Met.* IV, 271-415) se si vuole vedere la radice del tema dello scambio dei gemelli di sesso differente, nella scoperta dell'indeterminatezza sessuale che l'individuo porta in se stesso.

Salmace, bellissima ninfa della Caria, innamoratasi del giovane Ermafrodito ottiene dagli dei di poter essere eternamente unita a lui:

> Vota suos habuere deos; nam mixta duorum
> corpora iunguntur faciesque inducitur illis
> una, velut, siquis conducat cortice ramos,

crescendo iungi pariterque adolescere cernit
sic ubi complexu coierunt membra tenaci,
nec duo sunt sed forma duplex, nec femina dici
nec puer ut possit; neutrumque et utrumque videtur.
(*Met.* IV, 373-379)[28]

Hermaphroditus ait: "nato date munera vestro,
et pater et genetrix, amborum nomen habenti,
quisquis in hos fontes vir venerit, exeat inde
semivir et tactis subito mollescat in undis.
(*Met.* IV, 383-386)[29]

Salmace rappresenta quasi un'eccezione nell'universo femminile delle *Metamorfosi* ovidiane, in quanto è l'unica ninfa che non si identifica col suo statuto maschile e non subisce, ma commette lei stessa violenza sul giovane amato.[30]

Nel poema ariostesco, se Fiordispina ama la stessa persona in entrambi gli aspetti sessuali, si può forse anche dire che Bradamante presenta in se stessa la duplice personalità maschile e femminile, e appare in un caso uomo (a Fiordispina) e donna in un altro (a Ruggiero). È qui messa in risalto la fondamentale androginia di ogni individuo, il quale solo in un lungo processo evolutivo ritrova la propria identificazione prevalente, pur conservando tracce di entrambi i sessi.[31] Comunque, la questione che interessa il *Furioso* non è forse tanto quella dell'ambiguità sessuale in quanto tale, quanto piuttosto più specificatamente quella del processo di adattamento alla sessualità predominante, questione che è legata direttamente al tema dell'educazione e maturità di Ruggiero e Bradamante che infatti, prima del matrimonio, tornerà in famiglia, riassumendo compiti prettamente femminili.

Per meglio simulare la sua avventura "transessuale," Ricciardetto prepara l'amata con un racconto-inganno che si inserisce col suo tono favolistico, dentro la tradizione dell'affabulazione magico-metamorfica (XXV, 60-64). Ricciardetto racconta cioè di aver salvato una ninfa insidiata da un fauno, dotata di poteri magici di trasformazione e di modifica di rapporti naturali:

"Non m'avrai (disse) dato aiuto invano:
ben ne sarai premiato e riccamente
quando chider saprai, perché son ninfa
che vivo dentro a questa chiara linfa;
(XXV, 61, 5-8)

et ho possanza di far cose stupende,
e sforzar gli elementi e la natura.
Chiedi tu, quanto il mio valor s'estende,
poi lascia a me di satisfarti cura.
Dal ciel la luna al mio cantar discende,
s'agghiaccia il fuoco e l'aria si fa dura,
et ho talor con semplici parole
mossa la terra et ho fermato il sole.
(XXV, 62)

La metamorfosi ariostesca si proietta su di uno sfondo di primitiva ed elementare magia, in cui i fatti soprannaturali avvengono con estrema semplicità e naturalezza. Inoltre è interessante osservare come nell'inverosimile racconto di Ricciardetto, agente di metamorfosi sia una donna (così come la maga Alcina, VI, 38,2) che agisce con "semplici parole" e, seppur incapace di difendere se stessa, riesce a realizzare ogni altrui desiderio:

Ebbile a pena mia domanda esposta
ch'un'altra la vidi attuffata;
né fece al mio parlar altra risposta,
che di spruzzar ver me l'acqua incantata:
la quale non prima al viso mi si accosta,
ch'io (non so come) son tutta mutata.
Io 'l veggo io 'l sento e a pena vero parmi:
sento in maschio, di femina, mutarmi.
(XXV, 64)

Ricciardetto ha dunque inventato un abile artificio per dar corpo ad una metamorfosi immaginaria che sembra appagare le fantasie della principessa.

Anche per questa "trasformazione" i rimandi classici sono numerosi.

Intanto lo spruzzo d'acqua incantata sul viso della falsa Bradamante ricorda quello con cui Diana tramuta Atteone, colpevole di averla vista nuda, in cervo:

Quae, quamquam comitum turba stipata suarum,
in latus obliquum tamen astitit oraque retro
flexit et, ut vellet promptas habuisse sagittas,

quas habuit sic hausit aquas vultumque virilem
perfudit spargensque comas ultricibus undis
addidit haec cladis praenuntia verba futurae.
(*Met.* III, 186-191)[32]

Il mutare di sesso è invece presente nel già ricordato mito di Ifi:

Non secura quidem, fausto tamen omine laeta
mater abit templo; sequitur comes Iphis euntem,
quam solita est, maiore gradu; nec candor in ore
permanet et vires augentur et acrior ipse est
vultus et incomptis brevior mensura capillis;
plusque vigoris adest, habuit quam femina.
(*Met.* IX, 785-791)[33]

È una metamorfosi che mostra una delle rare distinzioni sessuali che si possono trovare nel "poema di Narciso," tanto più interessante se pensiamo che Ovidio fa seguire questo mito a quello dei gemelli Biblide e Cauno, dove predomina il miraggio dell'incesto e della completezza narcisistica (*Met.* IX, 451-665).

Un esito analogo al mito di Ifi ha anche la storia di Ceneo (*Met.* XII; 146-209 / 460-535), un tempo fanciulla di nome Ceni, che dopo aver subito violenza da Nettuno, ottiene di divenire un guerriero invulnerabile:

Utque novae Veneris Neptunus gaudia cepit:
"Sint tua vota licet "dixit" secura repulsae;
elige quid voveas"; (eadem hoc quoque fama ferebat)
"magnum" Caenis ait "facit haec iniuria votum,
tale pati iam posse nihil; da femina ne sim,
omnia praestiteris" [...]
(*Met.* XII, 198-203)[34]

In seguito però nel combattimento contro i Lapiti e i Centauri, Ceneo è sepolto dai suoi nemici, sotto i tronchi d'albero che la soffocano:

Saxa trabesque super totosque involvite montes
vivacemque animam missis elidite silvis;

silva premat fauces, et erit pro vulnere pondus.
(*Met.* XII, 507-509)[35]

Da questa morte Ovidio gli attribuisce una metamorfosi in uccello; altre varianti parlano di un ritorno, negli Inferi, alla sua primitiva natura femminile. Ceneo aveva chiesto di essere mutato in uomo per non dover subire più violenza.

La femminilità "rinnegata" riaffiora però nella morte per asfissia di Ceneo: una morte senza le ferite né il sangue, come sarebbe stato proprio di un guerriero.

Comunque, fatta eccezione per il mito di Atteone, la cui metamorfosi ha un valore chiaramente punitivo, gli altri due casi di trasformazione sono invece dei premi.

VI. Al termine del 'gioco' metamorfico

Il ritmo che scandisce la notte felice di Fiordispina e di Ricciardetto è modulato in antifrasi con le fasi della precedente notte infelice. Se il tormento della fanciulla si era svolto nel buio, ora si ha la piena luce ("coi torchi accesi che parea di giorno," XXV, 58, 4) e, ancora, un altro esempio di parallelismo rovesciato si ha tra l'ottava 44 ("Quanti prieghi la notte, quanti voti," XXV, 44, 1) e la 69:"se fu quel letto la notte dianti / pien di sospiri e di querele gravi...." (XXV, 69, 1-2).

Dopo la delusione di fronte al "sogno vano," Fiordispina è ora incerta sullo statuto del reale, dubita che la realtà stessa sia un sogno:

così la donna, poi che tocca e vede
qual di ch'avuto avea tanto desire,
agli occhi al tatto a se stessa non crede
e sta dubbiosa ancor di non dormire;
e buona prova bisognò a far fede
che sentia quel che le parea sentire
"Fa Dio (disse ella), se son sogni questi,
ch'io dorma sempre, e mai più non mi desti."
(XXV, 67)

La realizzazione del desiderio non si lascia, dunque, fissare nella sua concretezza, ma si proietta nella perdita della coscienza, nel tempo di un sogno interminabile: "se son sogni questi, / c'io dorma sempre...."

Tutta la vicenda si risolve così in una oscillazione e sovrapposizione tra realtà e sogno, nella fantasia di una felice indistinzione tra

sesso maschile e femminile. Questa storia non viene però collocata in un sopramondo ideale, ma viene vista come un'esperienza materiale, descritta con termini a volte anche realistici o paragoni banali:

> Non rumor di tamburi o suon di trombe
> furon principio all'amoroso assalto
> ma baci ch'imitavan le colombe,
> (XXV, 68, 1-3)
> Non con più nodi i flessuosi acanti
> le colonne circondano e le travi,
> di quelli che con noi legammo stretti
> e colli e fianchi e braccia e gambe e petti.
> (XXV, 69, 5-8)

Nella similitudine dei "flessuosi acanti" si può anche scorgere un'altreco dell'episodio ovidiano di Ermafrodito e Salmace: "Utve solent hederae longos intexere truncos" (*Met.* IV, 365). Il paragone non è però di segno negativo come nel testo ovidiano, in cui la 'mescolanza' tra i sessi è vista come qualcosa di minaccioso e inquietante.

Nel momento di maggiore pienezza si conclude la *fabula* che il fratello di Bradamante ha raccontato a Ruggiero:

> La cosa stava tacita fra noi,
> sì che durò il piacer per alcun mese
> pur si trovò chi se n'accorse poi,
> tanto che con mio danno il re lo 'ntese.
> Voi che mi liberaste da quei suoi
> che ne la piazza avean le fiamme accese,
> comprender oggimai potete il resto;
> ma Dio sa ben con che dolor ne resto.
> (XXV, 70).

Il lettore è già stato informato nel canto XXII che Ricciardetto è stato scoperto e salvato dal rogo da Ruggiero e la rapida conclusione, come evidenzia Ferroni,[36] si pone sotto il segno di un dolore che non ha bisogno di spiegazioni (e a cui la rima equivoca attribuisce tutto il suo peso di "resto" insormontabile) e che era già stato preannunciato all'inizio del racconto con il chiasmo "gioia al principio e al fin martir" (XXV, 25, 4).

Né Ricciardetto né Ariosto si danno più cura di informarci sul destino di Fiordispina; non sappiamo, pertanto, se abbia scoperto l'inganno, né quali siano state le conseguenze della sua avventura. E così il gioco gemellare-metamorfico dell'Ariosto, se ha portato a colmare una "mancanza" ha creato però un altro vuoto, lasciando lontano quella parvenza di una felicità impossibile aperta dal sogno di Fiordispina.

Oltre a proporre il tema della ricerca della propria identità sessuale, la "favola" ariostesca dimostra da un lato come l'amore si correli ad un desiderio di completezza, dall'altro rappresenta l'impossibilità, ontologicamente connaturata all'uomo, di realizzarlo. Questo aspetto dell'eros, poi mirabilmente scandagliato dalla psicoanalisi, era già stato delineato da molti esponenti della classicità tra cui Platone, Lucrezio (*De rerum natura*, IV, 1108 segg.) e per l'appunto Ovidio. Nella vicenda da noi presa in esame, la metamorfosi principale, quella di Ricciardetto è, in realtà, solo simulata, come avviene anche, in un altro canto, col travestimento zoomorfo di Norandino (XVII, 46), così come il sogno di Fiordispina è "cangiata in miglior sesso" (XXV, 42) rappresenta una metamorfosi immaginaria. Ma, nella storia, si trovano anche riferimenti diretti a personaggi ovidiani insieme a citazioni letterali delle *Metamorfosi*.[37] Inoltre, la tecnica ovidiana di moltiplicazione dello spazio interno dell'opera mediante i racconti incastonati in altre narrazioni, trova un corrispondente nelle novelle ariostesche che hanno spesso una funzione paradigmatica ed esplicativa di una data argomentazione.

Le metamorfosi sono certo alla base dell'architettura del poema di Ovidio, come elemento coesivo e costitutivo di tutta l'opera, nel *Furioso* i miti metamorfici, pur non costituendo il fondamento unitario e caratterizzante della narrazione, assumono spesso una funzione risolutrice della *fabula*. Tutte le metamorfosi del *Furioso* sono reversibili, temporanee (come nel caso di Astolfo trasformato in mirto), spesso funzionalizzate alla rivelazione di una data "verità." Esse assumono pertanto una funzione non assolutizzante che porta all'accentuazione del carattere magico e fiabesco della narrazione, sminuendone il valore punitivo o sacrificale presente nel poema latino.

Ariosto riesce a gestire magistralmente, sul piano narrativo, tutto lo spessore di una tradizione stratificata, che racchiude in sé concezioni anche molto diverse tra loro, "trasformandole" e riproponendole con significativi accenti personali.

Note

1. Fin da tempi dei Tre saggi sulla teoria sessuale (1905), Freud dichiara che solo la vita amorosa dell'uomo è accessibile alla ricerca psicoanalitica, "mentre quella della donna [...] è ancora avvolta in un'oscurità impenetrabile," è un dark continent (Freud, Sigmund. Tre saggi... Torino: Boringhieri, 1975, p. 4). Ciononostante Freud cerca di definire quale sia la struttura della femminilità stessa, puntando sull'analisi delle varie fasi del suo sviluppo a partire dall'infanzia. Lacan andrà oltre, asserendo l'indefinibilità della donna, non monoideica come l'uomo, ma aperta verso uno spazio infinito, il che mostra l'assoluta disimmetria di struttura tra i due sessi e, ancora una volta, sancisce l'inafferrabilità della donna che, a dirla con lo psichiatra francese, "n'est pas toute" (Lacan, Jacques. Ancora. Il seminario. Libro XX (1972-73). Torino 1983, p. 8). Cfr. infra, p. 20.

2. Vv., Aa. *Trattati del Cinquecento sulla donna*. A cura di Giuseppe Zonta. Bari: Laterza, 1913, p. 283.

3. Se per la ricostruzione delle fonti cavalleresche nell'*Orlando Furioso* disponiamo dello studio ormai 'canonico' di P. Rajna. *Le fonti dell'Orlando Furioso*. Firenze: Sansoni, 1876 e di tanti altri contributi successivi, più lacunoso è lo *status quaestionis* per la disamina delle derivazioni classiche. Oltre ai commenti cinquecenteschi del *Furioso* (A cura di Tullio Fausto da Longiano, Lodovico Dolce, Alberto Lavezuola), si veda lo studio di A. Romizi. *Le fonti latine dell'Orlando Furioso*. Torino: Paravia, 1896. Fra gli studi recenti molto accurata è la ricostruzione di S. Jossa. *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*. Napoli: Liguori, 1996. Per quanto riguarda i rapporti tra Ariosto e Ovidio non esistono monografie esplicitamente dedicate all'argomento; i contributi più interessanti, condotti in chiave comparatistica e di ricezione dei modelli, sono di D. Javitch. "Rescuing Ovid from the Allegorizers: The Liberation of Angelica, Furioso *X*." *Comparative literature* XXX (1978): 97-107; Id., "The influence of the Orlando Furioso on Ovid's Metamorphoses in Italian." *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* XI (1981): 1-21. Quest'ultimo studio, recentemente tradotto in italiano con il titolo "Affiliazioni alle Metamorphoses di Ovidio" (in Id., *Ariosto classico*. Milano: Mondadori, 1999, pp. 125-153), è dedicato prevalentemente alle traduzioni cinquecentesche del poema ovidiano modellate sull'ottava ariostesca.

4. Per studi su singoli personaggi ariosteschi secondo questa prospettiva, cfr. Primo, Novella. "Presenze metamorfiche nell'Orlando Furioso." *Riscontri* XXI, 3-4 (1999): pp. 9-30 (in particolare pp. 20-25 per il personaggio di Angelica) e Id., "Magia e metamorfosi nell'Alcina ariostesca." *Un dono in forma di parole: Studi dedicati a Giuseppe Savoca*. A cura di AA.VV. La Spezia: Agorà, 2002,

pp. 295-311. Per una rilettura della pazzia d'Orlando in chiave metamorfica, cfr. Ciavolella, Massimo. "La licantropia d'Orlando." *Il Rinascimento. spetti e problemi attuali, Atti del X Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Belgrado, 17-21 aprile 1979.* A cura di AA.VV. Firenze: Olschki, 1982, pp.311-323.

5. I principali punti di riferimento per l'analisi qui proposta sono gli studi di Pio Rajna. "Ricciardetto e Fiordispina." *Todd Memorial Volumes. Philological Studies, vol. II.* New York: Fitzgerald-Taylor, 1930, pp. 91-105; e soprattutto Giulio Ferroni. "Da Bradamante a Ricciardetto. Interferenze testuali e scambi di sesso." *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria.* A cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella. Palermo: Sellerio, 1982, pp. 137-159.

6. "Amando una gentil giovane e bella, / che di Marsilio re di Spagna è figlia, / sotto un vel bianco e in feminil gonella, finta la voce e il volger de le ciglia, egli ogni notte si giacea con quella, / senza darne sospetto alla famiglia: / ma sì segreto alcuno esser non puote, / ch'a lungo andar non sia che 'l vegga e note." (XXII, 39).

7. Si consideri, ad esempio, la sorpresa di Ruggiero nella seguente ottava: "Rugger come gli alzò gli occhi nel viso, / che chino a terra e lacrimoso stava, / di veder Bradamante gli fu aviso, / tanto il giovine a lei rassimigliava. / Più dessa gli parea, quanto più fiso / al volto e alla persona il riguardava; / e fra sé disse: -O questa è Bradamante / o ch'io non son Ruggier com'era inante." (XXV, 9).

8. Tutte le citazioni dell'*Orlando Furioso* sono tratte da: Ludovico Ariosto. *Orlando Furioso.* A cura di Cesare Segre. Milano: Mondadori, 1976.

9. Matteo Maria Boiardo. *Orlando Innamorato.* A cura di Giuseppe Anceschi. Milano: Garzanti, 1978, Libro III, IX, 11-12.

10. Leggiamo infatti: "l'alma di *disio* consunta" (XXV, 29,6), "che può far che 'l *desir* non la consumi" (XXV, 33, 6), "il *desiato* fin" (XXV, 34, 6), "solo il mio *desiderio* è senza fine!" (XXV, 34, 8), "del folle e del van *disio* si studia trarla" (XXV, 38, 7), "che sempre il suo *desir* sia più focoso" (XXV, 42, 4). Corsivi nostri.

11. "e nacque una femmina all'insaputa del padre, / la madre ordinò di allevarla spacciandola per un maschio; la cosa / fu creduta, e soltanto la nutrice sapeva di quest'inganno. / Il padre sciolse il voto imponendole il nome del nonno, / Ifide, e di questo nome la madre fu lieta, / perché era comune a uomo e donna, e in esso non c'era inganno. / La pia menzogna restava dunque nascosta; / l'abbigliamento era da maschio, l'aspetto – lo si attribuisse / a un maschio o una femmina – era comunque bellissimo. / Passarono dunque tredici anni quando tuo padre, / ti promise in sposa la bionda Iante, la vergine / più lodata per la dote della bellezza tra le ragazze di Festo, / la stessa età, la stessa

bellezza e appresero / dagli stessi maestri le prime nozioni."Tutte le citazioni e traduzioni dalle *Metamorfosi* sono tratte da Ovidio. *Opere*. Traduzione di Guido Paduano. Torino: Einaudi (Biblioteca della Pléiade), 2000.

12. Cfr. S. M. Wheeler. "Changing names: the miracle of Iphis in Ovid, Metamorphoses 9." *Phoenix* LI (1997): 190-202.

13. Ferroni, G., op. cit., p. 149, n.16.

14. Corsivi nostri.

15. "La vacca non ama la vacca, né la cavalla / un'altra cavalla, il montone fa innamorare la pecora, la cerva segue / il cervo; così si accoppiano anche gli uccelli, e fra tutti / gli animali nessuna femmina arde d'amore per un'altra femmina."

16. Osserva a questo proposito Luigi Galasso (Ovidio, op. cit., p.1267): "Notevole la forma dell'espressione: quando Ifide si rappresenta l'amore tra femmine, usa dei poliptoti (v. 731 *vaccam vaccae ... equas... equarum*; v. 734 *femina femineo*), quando invece accenna a quello secondo natura del maschio per la femmina, per indicare i due partner ricorre a termini diversi: non solo *oves aries* (v. 732), ma *sua femina* (invece del semplice *cerva*) *cervum*."

17. "Che fine mi aspetta, / presa come sono da una passione inaudita, mostruosa?"

18. "Eppure, perché a Creta avvenissero / tutte le mostruosità, la figlia del Sole / ha amato un toro, ma era pur sempre una femmina che amava un maschio. /a dire il vero, il mio amore è ancora più folle. / lei seguì una speranza d'amore, e con un'immagine falsa di vacca / fu posseduta dal toro, e c'era un adultero da ingannare."

19. *Met.* X, 300-517.

20. "Tutti gli altri animali si accoppiano / senza distinzione; non fa vergogna che una giovenca / sia montata da tergo dal padre; il cavallo si unisce / con la propria figlia, il capro possiede le capre che ha procreato / e la femmina dell'uccello concepisce da chi col suo seme / l'ha concepita. Felici quelli che possono farlo. Lo zelo dell'uomo / ha fatto leggi cattive, e quello che la natura concede, / la legge invidiosa lo nega."

21. "Anche se si riunisse qui tutto l'ingegno del mondo, / e tornasse qui Dedalo con le ali di cera, /che farebbe? È forse in grado con la sua scienza di rendermi / da vergine, maschio? O può trasformare te, Iante?"

22. "Ma non [vuole] la natura, che è più potente di loro."

23. Freud, Sigmund. *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905). Torino: Boringhieri, 1975, p. 19.

24. "Talor si batte il viso e il capel frange, / e di sé contra sé cerca vendetta" (XXV, 38, 3-4).

25. "Iside [...] aiutaci, e soccorri la nostra paura. / [...] Se mia figlia è viva, e non sono punita, / è tuo consiglio e tuo dono. Abbi pietà di entrambe, / aiutaci."

26. "Di Fiordispina gran notizia ebb'io, / ch'in Siragozza e già la vidi in Francia, / e piacquer molto all'appetito mio / i suoi begli occhi e la polita guancia: / ma non lasciai fermarvisi il disio; / che l'amar senza speme è sogno e ciancia. / Or quando in tal ampiezza mi si porge, / l'antiqua fiamma subito risorge" (XXV, 49).

27. Ferroni, G., op. cit., p. 153.

28. "Gli dei esaudirono i suoi desideri; si mescolano / i corpi dei due e assumono un solo aspetto; / come due rami, se si rivestono di cortecia, si vedono / col tempo saldarsi e crescere insieme, allo stesso modo, / quando le membra si sono unite in un abbraccio tenace, / non sono più due, ma una forma doppia, e non può più dirsi / femmina né ragazzo, ma sembra entrambi e nessuno dei due."

29. "Ermafrodito disse: 'Padre mio e madre mia, / concedete a vostro figlio, che ha il nome di entrambi, / che qualunque uomo arriva a queste onde, ne esca / mezzo uomo, e si rammollisca appena toccata l'acqua'."

30. Galvagno, Rosalba. *Le fantasme et la métamorphose chez Ovide*, (tesi di dottorato), Université de Paris VII; 1989, e Id., *Le sacrifice du corps. Frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide*. Paris: Panormitis, 1995, p.13.

31. Com'è noto, il mito dell'androginia era già presente nel *Convivio* di Platone (XIV-XVI). Secondo il racconto che fa nel dialogo Aristofane, un tempo erano tre i sessi degli uomini (maschile, femminile, ermafrodito). Zeus fece dividere ogni uomo in due parti, per cui da quel momento gli uomini cercano di ricongiungersi con la propria metà perduta.

32. "Sebbene fosse / premuta dalla folla delle sue compagne, / si volse di fianco e girò indietro / il viso; avrebbe voluto aver pronte le frecce - / prese quello che aveva, l'acqua, e ne bagnò il volto / dell'uomo e, inondando i capelli del fiotto / vendicatore, aggiunse parole presaghe di futura rovina."

33. "Non tranquilla ma lieta del fausto augurio, / ma con passo più lungo del solito; non le resta in viso / la consueta bianchezza, crescono le sue forze, i lineamenti / sono più duri, più corti i capelli sparsi, / ha più vigore di quello che aveva da donna. Infatti / tu che eri femmina, sei adesso un ragazzo."

34. "'Il tuo desiderio sarà al sicuro da ogni rifiuto; / scegli quello che vuoi'. Anche questo narrava la fama. / Rispose Cenide: 'Questa violenza produce un desiderio / grande, di non poter più subire una cosa simile. / Fammi non essere donna, e mi avrai dato tutto.'"

35. "Rovesciategli addosso macigni, tronchi e montagne intere, / tirategli

addosso le selve per soffocare il respiro longevo! / Che una selva gli schiacci la gola, e il peso varrà altrettanto / come una ferita."

36. Ferroni, G., op. cit., pp. 158-159.

37. Riferimenti a personaggi delle *Metamorfosi* presenti nell'episodio di Fiordispina: Mirra (XXV, 36, 7 e *Met.* X, 299-518), Pasifae (XXV, 37, 3 e *Met.* IX, 735-740); Citazioni letterali delle *Metamorfosi*: XXV, 35 (Ifi, *Met.* IX, 731-735), 44 (Ifi, *Met.* IX, 773-781), 69 (Salmace, *Met.* IV, 365).

Ovidio modello di "Lunga notte di Medea" di Corrado Alvaro

Marinella Lizza Venuti
Dipartimento di Studi Italianistici
Università di Pisa

I. Perché Medea, perché Corradao Alvaro

Nel ricostruire le riprese di Ovidio e della tradizione classica nella letteratura italiana, ci concentreremo in questa sede sull'influenza di Ovidio su una delle più fortunate riscritture del mito di Medea nel Novecento italiano: il dramma *Lunga notte di Medea* (1949) dello scrittore calabrese Corrado Alvaro. Già ad una prima lettura di *Heroides* (lettere VI e XII) e di *Lunga notte di Medea* emergono alcune affinità; ma con un confronto testuale più preciso vedremo come i punti di contatto tra i due testi non siano solo superficiali e constateremo che la ricostruzione dell'influenza di Ovidio nel dramma di Alvaro permette di spiegare alcune scelte fondamentali di *Lunga notte di Medea*.

Nel definire i termini di questo confronto tra le due opere e i due autori, la scelta del mito di Medea è motivata dal fatto che questo mito era caro all'autore latino ed è infatti presente in più luoghi delle sue opere: Ovidio fu infatti autore di una tragedia *Medea*, andata perduta, parla di questo mito nel VII libro delle *Metamorfosi* e lo affronta in due delle 21 lettere che compongono le *Heroides*. Scegliere Corrado Alvaro, tra i tanti autori che pure conoscevano bene le letterature classiche e hanno usato nelle loro opere il mito e la letteratura greca e latina, significa invece scegliere uno dei pochi autori per cui il legame con la cultura classica non era dovuto solo agli anni della formazione e dello studio, ma era ben più radicale; infatti attraverso il rapporto con la sua Calabria, un tempo parte della Magna Grecia, Alvaro si sentiva legato direttamente al mondo classico.[1] Molto spazio è stato già dedicato all'influenza dei modelli greci sulle opere di Alvaro e, in particolare, l'influenza del modello di Euripide per *Lunga notte di Medea* è già stata ampiamente studiata in passato;[2] assai meno noto è il rapporto con il

modello ovidiano, che invece merita sicuramente maggiore approfondimento, come ci accingiamo a mostrare con il confronto tra le *Heroides* e *Lunga notte di* Medea.

Nell'analisi prenderemo in esame, all'interno delle *Heroides*, la sesta lettera, di Ipsipile a Giasone, e la dodicesima, della stessa Medea a Giasone, mentre per quanto riguarda il dramma di Alvaro, ci atterremo all'edizione Bompiani pubblicata a Milano nel 1966, che contiene anche il saggio *La Pavlova e Medea*, una riflessione dell'autore sulla genesi e la tematica del suo dramma. *Lunga notte di Medea* fu scritta per Tatiana Pavlova, che la portò in scena, come regista e protagonista, nel luglio 1949 a Milano e nel marzo 1950 a Roma. Successivamente, dopo la morte di Alvaro, avvenuta nel 1956, *Lunga notte di Medea* fu portata in scena nel 1967 dal regista Maurizio Scaparro e nuovamente nel 1981 dal regista Werner Schroeter.

Nel saggio *La Pavlova e Medea* Alvaro segnala gli autori da cui prende le distanze e in particolare dichiara di allontanarsi dalla nota tragedia *Medea* di Seneca,[3] ma non cita esplicitamente Ovidio tra i suoi modelli. Di seguito presentiamo invece le affinità tra Ovidio e Alvaro rintracciabili mediante l'analisi e il confronto tra i due testi.

II. La "lunga notte"

Un primo elemento di contatto è nello stesso titolo dell'opera di Alvaro, ed è assai rilevante, visto che potremmo far derivare il titolo del dramma *Lunga notte di Medea* direttamente da questo verso di Ovidio, pronunciato dalla protagonista: "acta est per lacrimas nox mihi quanta fuit;"[4] Medea dice di aver trascorso in lacrime la notte, per quanto fu lunga. In Ovidio, la lunga notte di dolore di Medea è quella che la donna trascorre prima di abbandonare la sua terra e tradire la sua famiglia per seguire Giasone; in Alvaro, è quella che Medea vive quando viene abbandonata e tradita da Giasone per la figlia di Creonte; Giasone non torna a casa e Medea e i suoi figli vengono banditi da Corinto.

III. La caratterizzazione del personaggio di Medea (*Heroides*, XII)

Sia Ovidio (*Heroides*, XII) che Alvaro evidenziano in Medea non tanto la terribile maga, quanto la donna ferita nell'amore e sofferente: Ovidio presenta Medea, fin dal primo verso, nella sua condizione di esule, senza mezzi, disprezzata ("exul inops contempta"[5]); parimenti all'inizio della tragedia di Alvaro non c'è traccia dell'ampio prologo che apriva la tragedia di Euripide, ma si entra con occhio quasi cinematografico nella

quotidianità di Medea, a Corinto, nella casa in cui vive con Giasone e in cui sta aspettando con ansia il ritorno del marito, ancora ignara del suo proposito di sposare la figlia di Creonte.

La caratterizzazione del personaggio di Medea è un importante aspetto del confronto tra Ovidio e Alvaro: Ovidio (*Heroides*, XII) ed Alvaro prendono le distanze da Euripide (e Alvaro, come abbiamo anticipato, prende le distanze anche dal modello di Seneca) perché, mentre Euripide ai vv. 408-409 della sua tragedia accomunava Medea alle donne incapaci di nobili imprese, ma abilissime a escogitare le più grandi malvagità, Ovidio e Alvaro non insistono sulla malvagità della donna e soprattutto non dedicano spazio al progetto di vendetta e all'uccisione dei figli, che era invece centrale nella tragedia di Euripide (soprattutto si tengano presenti le parole di Medea ai vv. 764-810 del testo greco). Mentre la Medea di Euripide progetta con freddezza la sua vendetta, esaminandone a fondo le ragioni, la Medea di Ovidio, come mostra il verso conclusivo della sua lettera a Giasone, ha solo il sentore del proposito che le sta nascendo nell'animo, senza mostrarne la piena consapevolezza ("nescio quid certe mens mea maius agit"[6]); la Medea di Alvaro, come osservato dall'autore stesso, "uccide i figli per non esporli alla tragedia del vagabondaggio, della persecuzione, della fame; [...] li uccide in qualche modo per salvarli, in uno slancio di disperato amore materno."[7]

Effettivamente nella tragedia di Alvaro l'uccisione dei figli appare frutto di uno slancio repentino: l'omicidio non è premeditato e, a differenza di quanto avviene in Euripide, Medea non è responsabile della morte della figlia di Creonte, che invece sceglie da sola di darsi la morte dopo aver preso coscienza della violenza e dell'odio del suo popolo nei confronti di Medea e dei suoi figli.

In *Heroides*, XII, Medea, dopo aver presentato la sua misera condizione, contrappone al presente di sofferenza il racconto di tutto ciò che ha fatto per lo sposo e lo supplica, in nome di tutto questo, di aver pietà di lei e dei figli. Lo stesso procedimento è seguito da Alvaro: nelle prime scene del primo tempo del dramma, Medea presenta la sua sofferenza, mentre nelle scene conclusive del primo tempo ricorda le sue imprese; nel corso del secondo tempo Medea supplica Giasone di avere compassione di lei perché è "sola, vagabonda e straniera."[8] Questo tricolon, con cui Medea presenta in sintesi la sua condizione nel confronto più importante che ha con Giasone in tutto il corso del dramma, richiama il tricolon "exul inops contempta," già ricordato sopra, con cui, in Ovidio, si apre la lettera di Medea a Giasone.

Nel testo di Alvaro, ben più ampio di quello di Ovidio, la caratterizzazione della protagonista può essere però maggiormente approfondita dall'autore. La condizione di Medea è, secondo le sue stesse parole, peggiore di quella dei morti, "perché ai morti il cuore non duole:"[9] tutto il dolore di Medea appare perciò causato dalla pena d'amore per Giasone. In questo Medea non è diversa dai comuni mortali, anzi la nutrice dice che "somiglia a tutte le povere donne."[10]

IV. I Greci e la barbara (*Heroides*, VI)

Sia nel testo di Ovidio che in quello di Alvaro possiamo osservare come Medea sia vista da altri personaggi: in Alvaro possiamo esaminare ciò che gli altri personaggi della tragedia dicono della protagonista; in Ovidio possiamo prendere in considerazione *Heroides*, VI, la lettera rivolta a Giasone da Ipsipile, moglie greca che l'eroe ha abbandonato per prendere Medea. Il confronto tra le due lettere di Ovidio permette di riflettere su come Medea sia vista dai Greci e quindi sul tema del rapporto con il barbaro.

Ipsipile racconta le opere di Medea con terrore e si chiede come faccia Giasone ad avere il coraggio di abbracciarla e di dormirle accanto senza paura;[11] questo tema viene ripreso puntualmente da Alvaro nel dialogo tra Giasone e Medea: Giasone rievoca le imprese compiute dalla maga e afferma: "ho avuto paura qualche volta che tu mi uccidessi nel sonno."[12] Medea appare irrevocabilmente legata all'immagine del suo personaggio e secondo Ipsipile rappresenta la crudeltà per antonomasia ("Medeae faciunt ad scelus omne manus"[13]), tanto che per esprimere l'intensità del suo odio verso la rivale Ipsipile afferma che con Medea sarebbe stata a sua volta una "Medea" ("Medeae Medea forem"[14]). Un eco di questa espressione tanto incisiva può essere rintracciato nel primo tempo di *Lunga notte di Medea*, quando le ancelle e la nutrice affermano che Medea non può essere altro che "vendicativa, [...] superba, [...] pericolosa, [...] prodigiosa, [...] malvagia e infida"[15] e sentenziano "Tu non puoi essere altro che Medea. La misteriosa straniera."[16]

Nel far raccontare da Medea questi stessi eventi, Ovidio, in *Heroides* XII, insiste invece sulle responsabilità di Giasone: Medea non ha compiuto tante imprese per crudeltà, ma perché sedotta dalle parole di Giasone,[17] ed è stata costretta a essere colpevole per il bene dell'uomo che amava.[18]

Mentre Ipsipile sfrutta il racconto dei delitti compiuti dalla maga per far sì che Giasone, inorridito, la abbandoni, Medea, nella sua lettera

a Giasone, istituisce una stretta corrispondenza tra la situazione passata di Giasone, supplice in Colchide, e la sua situazione presente di supplice a Corinto. Alvaro fa propria questa scelta: Medea spera che Giasone, memore di tutto ciò che lei ha fatto per lui, possa mostrare compassione, ma la sua speranza è delusa. Questo fatto permette di comprendere meglio la caratterizzazione del personaggio di Giasone e dei Greci: i Greci non sono più civili dei barbari, ma solo più cinici, calcolatori e spietati nella lotta per raggiungere i propri scopi. Giasone non ha amato Medea, ma è stato attratto da lei solo perché dominandola avrebbe rappresentato "la ferocia schernita, e la barbarie umiliata."[19]

Ovidio introduce alcune importanti affinità tra Medea e Ipsipile nelle due lettere che rivolgono a Giasone: entrambe sperano che Giasone sia colpito dal pensiero dei figli.[20] Questo elemento è ripreso e sviluppato da Alvaro, che ne fa una prova della crudeltà dei Greci verso la barbara:

> L'ultima difesa della donna sono le creature che hanno bisogno della loro protezione. Ci si rassicura pensando che egli ama i figli e perciò avrà compassione di noi. Che cos'è questo, Nutrice? È questo essere civili? E allora è meglio il mio paese dove le donne lasciano nelle mani dell'uomo soltanto la cintura, fuggendo sui loro cavalli selvaggi.[21]

V. La caratterizzazione del personaggio di Giasone

Sia la greca Ipsipile che la barbara Medea, nelle due lettere di Ovidio, non solo ricorrono ad alcuni elementi comuni per supplicare Giasone, ma forniscono la stessa caratterizzazione del personaggio: entrambe sottolineano infatti che Giasone è un ingannatore e ha detto loro menzogne.[22] In Alvaro, Medea rinfaccia a Giasone "in un'impresa sei veramente grande: nell'ingannare una donna!"[23]; le caratteristiche negative di Giasone sono generali, non riguardano solo la situazione contingente: Alvaro sembra riprendere un'idea lasciata già intuire da Ovidio, secondo cui Giasone abbandona sia Ipsipile che Medea non tanto per amore della nuova donna di turno, quanto per amore di sé stesso e per un cinico calcolo. Dice la Medea di Alvaro, parlando di Giasone: "Quale potenza di donna non è riuscito a piegare, lui? E questo gli diede appunto la madre degli Dei, che gli impedisce di innamorarsi di qualunque donna"[24].

Giasone sembra ripetere con ogni donna lo stesso comportamento: era stato già notato da Ovidio, visto che nella sua lettera Medea istituisce un parallelismo tra la sua condizione passata e quella attuale della figlia di Creonte,[25] ed è ribadito da Alvaro fin dalla parte iniziale della sua opera, quando Medea, pensando a Giasone e alla figlia di Creonte, dice: "Lui le parla. Come parlava con me. [...] Gli stessi gesti, le stesse parole, gli stessi sguardi di quando lui entrò in casa mia!"[26]

L'unico valore che sta a cuore a Giasone è la fama. Nel testo di Ovidio sia Ipsipile che Medea ne appaiono ben consapevoli. Alvaro sviluppa questo tema nel corso di tutta l'opera e fa di Medea e Giasone due personaggi per cui la fama diventa una condanna: Medea non può non essere vista con sospetto, come una pericolosa fattucchiera; Giasone non può non essere un eroe e un re. Per Giasone, come però vedremo più avanti, la prigione della fama significherà l'impossibilità di vivere con Medea nell'anonimato: Giasone si sente "condannato" ad essere re ed eroe. Medea chiede a Giasone di vivere insieme nell'anonimato, ma lui ribadisce che

> Vi sono situazioni in cui diventa un'offesa non comandare e non regnare. [...] Non tutti possono passare umili nella vita. La potenza è come il male. Compiuto il primo atto, altri devono seguire. Ti spingono in alto, per forza.[27]

Nelle *Heroides*, Ipsipile usa l'amore che Giasone ha per la sua gloria come argomento per convincerlo a non scegliere Medea: nei primi versi afferma infatti di aver saputo dalla fama dei prodigi avvenuti durante la conquista del vello d'oro, ma insinua sottilmente di avere anche saputo che per compiere queste imprese non fu necessario l'intervento di Giasone.[28] Più avanti diventa maggiormente incisiva e afferma che Medea è di ostacolo alla gloria di Giasone ("adde quod adscribi factis procerumque tuisque/ se favet et titulo coniugis uxor obest"[29]). Giasone, separandosi da Medea, gioverebbe perciò alla sua gloria. L'affermazione di Ipsipile è ripresa puntualmente da Alvaro, che la fa fare però a Medea e per uno scopo ben diverso, cioè per dimostrare che Giasone per giovare alla sua gloria deve restare con lei: "Giasone senza Medea non è che la metà di un canto di gloria"[30]. Ma nello sviluppo del dramma sarà solo la donna a pagare, mentre Giasone godrà della sua gloria:

GIASONE Io sarò re. Tanti orrori avranno un senso, se io sarò re. Avranno una maestà, se io sarò re.
MEDEA E per me saranno rimorsi. Tu non pagherai queste cose. Tu vivrai felice, Giasone.[31]

Anche la Medea di Ovidio, pur ribadendo che Giasone è falso e ingannatore, insisteva per restare con lui, anche in nome dei delitti compiuti insieme:

Numen ubi est? ubi di? meritas subeamus in alto,
Tu fraudis poenas, credulitatis ego.[32]

Il chiasmo presente nel secondo verso riassume le caratteristiche dei due personaggi: Giasone agisce con l'inganno ed è mosso dalla sete di gloria, Medea agisce con ingenuità ed è mossa dall'amore.

VI. Il tema dell'amore

Nelle due lettere di Ovidio, Ipsipile e Medea sono accomunate non solo per via della stessa caratterizzazione che fanno di Giasone, ma anche dalle stesse ragioni che regolano il loro agire: entrambe infatti dichiarano di essere mosse dall'amore. In entrambe, la dichiarazione dell'amore che nutrono per Giasone[33] è seguita dall'immagine della fiamma: per Ipsipile si parla della fiaccola nuziale ("Heus, ubi pacta fides? ubi conubialia iura/ faxque sub arsuros dignior ire rogos?"[34]); per Medea del fuoco della passione ("Nec notis ignibus arsi,/ ardet ut ad magnos pinea taeda deos"[35]). Nella lettera di Medea, Ovidio collega l'amore per Giasone ai poteri magici della donna: se perde Giasone, la maga perde anche i suoi poteri.[36] Questo tema è centrale nell'opera di Alvaro, che afferma che "il personaggio di Medea usciva dal mio lavoro molto umanizzato. [...] Per me la potenza magica di Medea, la sua facoltà di operare portenti era contenuta nell'amore."[37]

A questo proposito nel testo di Alvaro si possono individuare richiami testuali ancora più precisi al testo di Ovidio: in Ovidio, Medea afferma che i suoi rimedi sono più utili a chiunque che a lei ("Utilior cuivis quam mihi cura mea est."[38]); in Alvaro, la Nutrice dice di Medea che "Certo, ella può tanto. Ma non per sé."[39]

VI. Conclusione

Abbiamo visto che il confronto con Ovidio permette di comprendere

meglio il rapporto di Alvaro con i testi classici e consente di ricondurre ad un preciso modello, quello delle *Heroides*, alcune scelte nodali del testo di Alvaro non spiegabili altrimenti. Attraverso il confronto puntuale tra i due testi, possiamo notare che la ripresa del modello di Ovidio in Alvaro non si concretizza solo nella caratterizzare generale dei personaggi principali, ma si esplica anche in precisi e frequenti richiami testuali, spesso collocati in posizioni enfatiche all'interno dell'opera.

Rispetto ai modelli classici, Alvaro introduce un'interessante lettura attualizzante del mito, e farà di Medea

> Un'antenata di tante donne che hanno subito una persecuzione razziale, e di tante che, respinte dalla loro patria, vagano senza passaporto da nazione a nazione, popolano i campi di concentramento e i campi di profughi.[40]

Questa lettura che Alvaro propone del mito di Medea, unita alla scelta di fare delle antiche figure mitiche dei personaggi profondamente umani, appare sicuramente suggestiva, ma solo un confronto attento con i modelli (e in particolare con il modello di Ovidio) permette di comprendere pienamente come avvengano, in Alvaro, la selezione degli aspetti del mito funzionali al messaggio da trasmetteree la loro attualizzazione.

Note

1. Alvaro, Corrado. Cronaca o fantasia. Roma: Le edizioni d'Italia, 1934, p. 44.

2. Schwartz-Lobina, R. *Lunga notte di Medea. Tragedia in due tempi di Corrado Alvaro*. Zurigo: ADAG, 1983. Per l'analisi della *Medea* di Euripide, cfr. G. Paduano. *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide: Alcesti – Medea*. Pisa: Nistri-Lischi, 1968.

3. Alvaro, Corrado. "La Pavlova e Medea." *Lunga notte di Medea*. Milano: Bompiani, 1966, pp. 115-116.

4. Ovidio. *Heroides*. Milano: Mondadori, 1994, XII, 60.

5. Ivi, XII, 1.

6. Ivi, XII, 214.

7. Corrado, *La Pavlova e Medea*, p. 116.

8. Corrado, *Lunga notte di Medea*, Il tempo, scena VI, p. 77.

9. Ivi, I tempo, scena III, p. 24.

10. Ivi, I tempo, scena X, p. 47.

11. Ovidio, op. cit., VI, pp. 97-98: "Hanc potes amplecti thalamoque relictus in uno / inpavidus somno nocte silente frui?"

12. Corrado, *Lunga notte di Medea*, II tempo, scena VI, p. 83.

13. Ovidio, op. cit., VI, 130.

14. Ivi, VI, 153.

15. Corrado, *Lunga notte di Medea*, I tempo, scena VIII, pp. 39-40.

16. Ivi, p. 40.

17. Ovidio, op. cit., XII, 94: "Sic cito sum verbis capta puella tuis."

18. Ivi, XII, 133-134: "Ut culpent alii, tibi me laudare necesse est, / pro quo sum totiens esse coacta nocens."

19. Corrado, *Lunga notte di Medea*, II tempo, scena VI, p. 81.

20. Ovidio, op. cit., VI, 121-124: "Nunc etiam peperi. gratare ambobus, Iason /dulce mihi gravidae fecerat auctor onus/ felix in numero quoque sum prolemque gemellam/ pignora Lucina bina favente dedi"; XII, 189: "Si tibi sum vilis, communis respice natos."

21. Corrado, *Lunga notte di Medea*, I tempo, scena III, p. 27.

22. Ovidio, op. cit., VI, 65, Ipsipile parla di "Falsa [...] ora"; XII, 74, Medea parla di "Infido [...] ore." La caratterizzazione negativa di Giasone era già presente in Euripide: al v. 84 la Nutrice afferma che Giasone si comporta male nei confronti della sua famiglia.

23. Corrado, *Lunga notte di Medea*, II tempo, scena VI, p. 83.

24. Ivi, I tempo, scena IV, p. 30.

25. Ovidio, op. cit., XII, 27: "Hoc illic Medea fui, nova nupta quod hic est."

26. Corrado, *Lunga notte di Medea*, I tempo, scena III, p. 25.

27. Ivi, II tempo, scena VI, p. 78.

28. Ovidio, op. cit., VI, 11-16: "Cur mihi fama prior quam littera nuntia venit:/ isse sacros Martis sub iuga panda boves,/ seminibus iactis segetes adolesse virorum/ inque necem dextra non eguisse tua,/ pervigilem spolium pecudis servasse draconem,/ rapta tamen forti vellera fulva manu?"

29. Ivi, VI, 101-102.

30. Corrado, *Lunga notte di Medea*, scena VI, p. 33. Alvaro più avanti riprende anche la famosa espressione della *Medea* di Seneca "redde crimen" (Seneca, *Medea*, v. 246): Medea dice al Nunzio: "Questi che tu conti come delitti, parvero a tutti imprese straordinarie, fino a ieri. Ma se questi sono i miei delitti, consegnami il mio delitto intero, lui, Giasone!" (I tempo, scena X, p. 53).

31. Ivi, II tempo, scena VI, p. 86.

32. Ovidio, op. cit., XII, 121-122.

33. Ivi, VI, 23, dice Ipsipile: "Credula res amor est." Ivi, XII, 33-35, dice Medea: "Tunc ego te vidi, tunc coepi scire, quid esses;/ illa fuit mentis prima ruina meae./ et vidi et perii!"

34. Ivi, VI, 43-44.

35. Ivi, XII, 35-36.

36. Ivi, XII, 163-169: "Deseror amissis regno patriaque domoque/ coniuge, qui nobis omnia solus erat./ [...] Quaeque feros pepuli doctis medicatibus ignes,/ non valeo flammas effugere ipsa meas./ ipsi me cantus herbaeque artesque relinquunt."

37. Corrado, *La Pavlova e Medea*, p. 117.

38. Ovidio, op. cit., XII, 174.

39. Corrado, *Lunga notte di Medea*, I tempo, scena X, p. 47.

40. Corrado, *La Pavlova e Medea*, p. 116.

War in the 20th Century

Representations in Italian Culture

Introduction

Nel giugno del 2005, gli studenti graduates del dipartimento d'Italiano della University of California di Los Angeles hanno organizzato, in collaborazione con il dipartimento stesso, la Ahmanson Foundation, il Center for Modern and Contemporary Studies at UCLA e CARTE ITALIANE, un convegno interdisciplinare dal titolo *War in the 20th Century: Representations in Italian Culture*.

Il convegno non aveva certamente uno scopo polemico. L'intento, al contrario, era quello di contribuire al dibattito globale sui modi di percezione della guerra e sulle sue rappresentazioni, anche alla luce di tragici avvenimenti contemporanei che ci riguardano tutti. Questo numero di CARTE ITALIANE riproduce alcuni di quegli interventi al fine di poter tenere aperto il dialogo e il confronto intellettuale su una questione purtroppo ancora attualissima.

Francesca Falchi

Amelia Rosselli: poesia e guerra

Prof. Lucia Re
University of California, Los Angeles
Gennaio 2007

Guerra mortale, eterna, o fato indegno,
Teco il prode guerreggia,
Di cedere inesperto
(Leopardi, *Bruto minore*)

1. Figlia del secolo sanguinoso.

Il primo libro di poesie di Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, pubblicato nel 1964 e scritto nel periodo dell'apice della neoavanguardia in Italia, costituisce un esempio luminoso di come sperimentare con il linguaggio e riflettere sui molti significati della guerra e della violenza senza i compiacimenti che sfigurano l'opera dei poeti cosiddetti *novissimi*. Amelia Rosselli è una grande poetessa sperimentale e d'avanguardia, la cui opera dimostra la fallacia dell'affermazione di Dacia Maraini secondo la quale lo sperimentalismo in poesia è un gioco di potere maschile e una faccenda da uomini, mentre le donne devono tenersi vicine ai contenuti, e usare un linguaggio trasparente e facilmente decifrabile.[1] Rosselli inscrisse la propria vita e la propria esperienza di donna nella sua opera poetica, senza però indulgere all'autobiografismo o al confessionalismo, e facendo del linguaggio stesso il luogo di interrogazione della propria esistenza in rapporto al contesto storico, sociale e culturale in cui si trovò a vivere.[2] Profondamente radicata nello specifico contesto storico-culturale e nell'esperienza autobiografica, e specificamente femminile, la meditazione poetica della Rosselli sulla guerra assume tuttavia una profondità e uno spessore che rendono la sua opera paragonabile alle fondamentali riflessioni sulla guerra di autrici e pensatrici quali Virginia Woolf, Simone Weil, Elsa Morante e Maria Zambrano.[3]

Amelia Rosselli nacque a Parigi il 28 marzo del 1930. Morí suicida a Roma a 66 anni l'11 febbraio del 1996. La storia della sua vita fu segnata indelebilmente dai traumi della sua infanzia e giovinezza, a cominciare

dalla tragica morte del padre, l'eroe della Resistenza Carlo Rosselli, assassinato insieme al fratello Nello da sicari fascisti in Francia nel 1937. Amelia aveva sette anni. (Quello stesso anno Antonio Gramsci moriva dopo quindici anni trascorsi in una prigione fascista). Carlo Rosselli era un grande intellettuale europeo sia per formazione che per visione politica. Fu uno dei fondatori e il maggior teorico del movimento antifascita, socialista e libertario "Giustizia e libertà," che divenne in seguito un partito politico di breve vita ma molto influente, il Partito d'Azione. Gli azionisti furono trai protagonisti della resistenza armata e della liberazione dell'Italia dai nazisti e dai fascisti. Insieme ai comunisti guidati da Palmiro Togliatti, presero parte alla coalizione di governo che per un breve periodo unificò la sinistra e la destra durante la primissima fase della ricostruzione postbellica.

Benché Amelia Rosselli, come quasi tutti gli intellettuali della sua generazione, sia in seguito divenuta una sostenitrice del partito comunista, i suoi scritti dimostrano che fu profondamente influenzata dalla visione libertaria, laica, anti-burocratica e razionalmente idealistica di suo padre, e dal suo spiccato senso di impegno morale. Giovane donna in Italia negli anni '50, la Rosselli ebbe modo di conoscere alcuni dei più cari amici di suo padre, come Carlo Levi (autore di *Cristo si è fermato ad Eboli*) e quindi di ricostruire ed assorbire quello che era stato lo spirito paterno. Carlo Rosselli diventò, insieme al fratello, una figura quasi mitica e simbolo dei valori dell'antifascismo, e Amelia si vide sempre come figlia di Carlo e, benché senza nessunissima retorica, continuò a vivere le conseguenze di quel mito.

La madre, Marion Catherine Cave—anche lei attivista antifascista—era un'inglese di origine irlandese con padre quacchero e madre cattolica. Amante dell'opera lirica e della cultura italiana, Marion Cave studiò all'università di Firenze, insegnando per mantenersi presso il British Institute, dove conobbe Gaetano Salvemini, che la introdusse nei circoli antifascisti e la presentò a Carlo Rosselli. Marion Cave aveva sofferto di cuore e di disturbi reumatici e circolatori fin da giovane; la sua condizione si aggravò dopo l'assassinio del marito e del cognato. Fu proprio la malattia, secondo quanto suggerì Amelia in un'intervista, a impedire che ci fosse più intimità con i figli.[4] Secondo alcune testimonianze, la madre era attaccatissima al primogenito, John, e Amelia soffriva molto per quella che riteneva una mancanza d'affetto della madre verso di lei e verso il terzo fratello, Andrea, di un anno più giovane.[5]

A Parigi Amelia rimase fino al 1939, tranne per alcuni intervalli trascorsi in Svizzera presso la nonna paterna. Soprannominata

affettuosamente Melina, crebbe parlando soprattutto francese fino al 1935, ma imparando quasi subito anche l'inglese dalla madre e l'italiano dal padre. Rimase trilingue per il resto della sua vita, ma questa esperienza volle dire anche che non si sentì mai completamente "a casa" in nessuna lingua. Benché abbia scritto e pubblicato soprattutto in italiano, cioè la lingua del padre, strutture e modi di dire inglesi e francesi compaiono spesso nei suoi testi. Allo stesso tempo, l'intensa collezione di poesie in inglese intitolata *Sleep* ("Sonno": il titolo allude al famoso monologo di Amleto in cui il protagonista contempla la morte) è piena di "interferenze" linguistiche, cioè di italianismi e di francesismi.

L'irrequietezza linguistica del discorso poetico di Amelia rispecchia la sua adolescenza nomadica negli anni della guerra e del dopoguerra. Racconta in una rara poesia esplicitamente autobiografica: "Nata a Parigi travagliata dall'epopea della nostra generazione/fallace. Giaciuta in America fra ricchi campi dei possidenti/ e dello Stato statale. Vissuta in Italia, paese barbaro. Scappata dall'Inghilterra, paese di sofisticati. Speranzosa/ nell'Ovest ove niente per ora cresce . . . La congenitale tendenza al bene si risvegliava."[6] Dopo l'occupazione nazista della Francia, ciò che era rimasto della famiglia Rosselli prima fece un tentativo, fallito, di fuggire in Algeria, poi riuscì a rifugiarsi in Inghilterra e finalmente, dopo i primi bombardamenti tedeschi sulla città di Londra (Amelia si perse una sera durante un allarme aereo, cercando a lungo inutilmente la madre e il fratello e trovandoli finalmente nascosti in un cunicolo della metropolitana), si imbarcò per il Canada, trovando, dopo un viaggio avventuroso sotto la minaccia dei sommergibili nazisti prima e poi degli iceberg sulla rotta nordica, rifugio negli Stati Uniti. La Società Mazziniana (un' associazione di antifascisti italiani negli Stati Uniti) consigliò ai Rosselli di andare a Larchmont, vicino a New York. Altri illustri rifugiati italiani vi si erano stabiliti, tra cui Enrico Fermi e Gaetano Salvemini. Melina frequentò lì la high school, e nel periodo del raccolto lavorò nei campi. Con i cugini trascorse alcune settimane in un campo estivo di quaccheri (come abbiamo visto il nonno paterno, padre di Marion Cave, era quacchero), imparando con gioia a tagliare la legna, mungere le mucche, e fare altri lavori agricoli con gli altri ragazzi. La domenica si riposavano nei boschi e parlavano. Amelia ricordò sempre questo periodo americano (vi allude anche l'ultima composizione della Rosselli, il poemetto *Impromptu* del 1981) come il più felice della sua vita.

Nel 1946, dopo che la madre si fu rimessa da una grave crisi circolatoria, Amelia andò con la famiglia in Italia, a Firenze, dove era tornata a

vivere anche la nonna paterna sua omonima, Amelia Pincherle Rosselli. Nata a Venezia, la nonna era ebrea (cosa che rendeva Amelia e gli altri nipoti Rosselli anch'essi ebrei secondo le leggi razziali fasciste). Antifascista oltre che ebrea, la nonna paterna si era anche lei rifugiata prima in Svizzera (dove ospitò Melina e il fratello minore Andrea per alcuni periodi dopo la morte del padre) e poi negli Stati Uniti, col resto della famiglia Rosselli, negli anni tra il 1940 e il 1946. Negli Stati Uniti e poi in Inghilterra continuò a dare lezioni di lingua e letteratura italiana alla nipote. La nonna paterna fu certo un modello forte per Melina. Intellettuale cosmopolita e poliglotta, scrittrice lei stessa, autrice di drammi di successo (anche in dialetto veneziano) e di narrativa per l'infanzia, la nonna Amelia era stata sposata con un musicologo ebreo italo-inglese, Joe Rosselli Nathan, con cui aveva vissuto alcuni anni a Vienna e poi a Venezia prima di separarsi da lui (Joe morì poco dopo la separazione, nel 1911). Amelia senior si trasferì a Firenze con i tre figli, Aldo, Nello e Carlo. Prima della prima guerra mondiale, e prima del fascismo, nel salotto di Amelia Pincherle Rosselli a Firenze si incontravano tutti i maggiori intellettuali fiorentini e italiani, compreso il giovane Alberto Pincherle, cioè Alberto Moravia, che era suo nipote. Aldo morì soldato nella prima guerra mondiale, Nello e Carlo, come abbiamo visto, furono assassinati dai fascisti. Amelia Pincherle Rosselli smise di scrivere testi letterari e dedicò tutto il resto della sua vita alla memoria dei figli, riorganizzando le loro carte e i loro archivi e fornendo materiale ai biografi oltre a scrivere le proprie memorie, purtroppo rimaste frammentarie.[7]

Al ritorno a Firenze dall'esilio americano nel 1946, la giovane Amelia-Melina non poté però rimanere a lungo presso la nonna perché la scuola italiana si rifiutò di convalidare gli studi fatti in America. Si recò quindi a studiare e a fare gli esami di maturità in Inghilterra, frequentando una ottima piccola scuola privata per ragazze (frequentata a suo tempo anche dalla madre) e vivendo da sola in camere ammobiliate (la madre, sempre malata, era anch'essa a Londra, ma in un altro alloggio, con i figli maschi John e Andrea). Questo ulteriore esilio di Amelia, che desiderava vivere in Italia (dove erano nati suo padre e sua nonna Amelia), durò due anni, ma si rivelò in realtà un'esperienza preziosa, perché proprio a Londra ella poté perfezionare la sua conoscenza della letteratura inglese e americana, e, seguendo la strada del nonno paterno (ma andando contro la volontà della madre), iniziò anche a studiare seriamente la musica, la composizione, il violino e il pianoforte (poi anche l'organo, che fu lo strumento da lei più amato). Sia

la sua preparazione musicale che la letteratura di lingua inglese ebbero un'influenza enorme sulla poesia della Rosselli.

Poco dopo il rientro a Firenze presso la nonna nel 1948, Amelia, che allora aveva appena 18 anni, ricevette la notizia della morte della madre. Fu un altro colpo tremendo e segnò l'inizio di una forte depressione per la giovane Amelia, provata non solo dal trauma della perdita dei genitori e dall'esperienza nomadica dell'esilio, ma anche dalla situazione in cui improvvisamente si trovò di dover lavorare per mantenersi (faceva traduzioni, procurate inizialmente la nonna, la quale non smise peraltro di aiutarla anche finanziariamente mentre Melina continuava i suoi studi di composizione musicale). Fu allora che la giovane Amelia si consultò per la prima volta con uno psicanalista e iniziò a prendere coscienza della teoria dell'inconscio. In questo stesso periodo, secondo varie testimonianze, Amelia cominciò in alcune occasioni a farsi chiamare Marion, come la madre morta.

La depressione e il disagio mentale, che pure le davano dei periodi di tregua e non le impedivano (seppur con notevoli e – a partire dagli anni '70 – sempre più lunghi intervalli) di lavorare, scrivere, comunicare e avere rapporti sociali, durarono tuttavia tutta la vita, durante la quale Amelia Rosselli fu soggetta, con risultati spesso negativi, a volte drammatici, e mai risolutori, a una vasta serie di trattamenti sia psicoterapeutici e psicanalitici (compreso un periodo di analisi jungiana) che chimici e ospedalieri. In una clinica inglese le fu amministrato l'elettroshock. Amelia non smise mai di combattere la propria malattia, senza peraltro sfruttarla per ottenere pietà o per impressionare gli altri, né mai smise di lottare per sopravvivere e per continuare a studiare, a scrivere e a pubblicare.[8]

Per anni Amelia pensò di dedicare la sua vita solo alla musica.[9] A Firenze frequentò il grande compositore Luigi Dallapiccola, uno dei più originali interpreti degli insegnamenti di Schönberg, e soprattutto di Alban Berg. Nel 1959-60 frequentò un corso di composizione musicale a Darmstadt, in Germania. Oltre a studiare violino e pianoforte, e, seppur da autodidatta, matematica e filosofia, cominciò a lavorare a un progetto di ricerca che prevedeva l'integrazione dell'etnomusicologia con la musica dodecafonica, progetto che fu poi in parte pubblicato da Luciano Anceschi su *il verri*. Allo stesso tempo, iniziò una intensa relazione di amicizia fraterna e amorosa, durata tre anni ma apparentemente mai consumata sessualmente, con il poeta neorealista, ex-partigiano e attivista politico lucano Rocco Scotellaro, conosciuto a Venezia a un convegno sulla resistenza.

Scotellaro portò Amelia nel suo paese, Tricarico vicino a Matera, e la presentò a sua madre, a cui era molto legato. Anni dopo, la Rosselli parlò, in modo molto velato e caratteristicamente indiretto, di quest'amicizia amorosa nella prosa poetica *Diario ottuso*. Alcune delicatissime liriche dedicate a Scotellaro sono comprese nelle *Poesie*. Scotellaro, da cui Amelia si faceva chiamare Marion, aveva otto anni più di Amelia, e fu per lei una figura sia paterna che erotica. "Era un uomo assai maturo, e senza che me ne accorgessi, mi formava" dichiarò la Rosselli in un'intervista (Spagnoletti, cit. 296). Scotellaro, la cui poetica neorealista era dal punto di vista formale fondamentalmente estranea a quello che sarebbe stato l'avventuroso sperimentalismo della Rosselli, le comunicò tuttavia la sua passione politica (preparava allora il libro *Contadini del sud*) e il senso di solidarietà per i poveri e gli sfruttati, e la incoraggiò nelle sue ambizioni di scrittrice. Infatti fu allora che Amelia cominciò per la prima volta a comporre poesie sia in inglese che in italiano. Frustrata da quelli che le sembravano i limiti della musica dodecafonica, Amelia iniziò a dirigere tutte le sue energie verso la poesia, senza però avvertire il bisogno di separare le due arti, la musica e la poesia, che per lei divennero una cosa sola.

Negli anni cinquanta, altre due morti sopravvennero a rendere Amelia ulteriormente orfana e a minare la sua serenità: Scotellaro morì infatti nel 1953 all'età di trent'anni, lasciando un tremendo senso di vuoto e di rimpianto; la nonna Amelia morì nel 1954. Tuttavia la sua felicità nella e della musica e della scrittura crebbero e continuarono, seppure con intervalli sempre più lunghi, fino alla fine. Negli anni della dolce vita romana, la Rosselli visse un'esistenza bohemien e frequentò artisti, scrittori, intellettuali—per la maggior parte di sinistra—tra cui Alberto Moravia e il pittore Renato Guttuso (con quest'ultimo ebbe anche una relazione).[10] Bobi Bazlen, critico rigoroso ed esigente, fu tra i primi a leggere le sue poesie, che gli piacquero e lo indussero a incoraggiarla a continuare. Le consigliò inoltre una terapia psicanalitica jungiana, consiglio che lei accettò senza farsi troppe illusioni, più che altro per curiosità intellettuale. Le sue prime poesie e prose poetiche del periodo dal 1952 al 1963, pubblicate solo nel 1980 con il titolo *Primi scritti*, benché raffinate e a volte geniali, mostrano le tracce di uno scandaglio ricognitivo dell'inconscio, che la Rosselli usava come una specie di laboratorio per l'elaborazione del suo personalissimo idioma poetico.

Il lavoro poetico della Rosselli cominciò ad avere un certo riconoscimento solo nel 1963, quando, su raccomandazione di Elio Vittorini,

Pasolini lesse il dattiloscritto di *Variazioni belliche* (che era già stato rifiutato da quattro editori) e decise di pubblicare 24 delle poesie in *Il Menabò*, la rivista di Vittorini e Calvino, con una nota introduttiva positiva ma anche piuttosto ambigua. Pasolini aveva conosciuto la Rosselli a una festa a casa di Moravia: lei lo aveva avvicinato timidamente per chiedergli di leggere il suo manoscritto. Benché ammirata, la presentazione di Pasolini mostra anche una forte ambivalenza nei confronti del tipo di linguaggio sperimentale usato dalla Rosselli, e un certo risentimento nei confronti del retroterra cosmopolita e, secondo Pasolini, altolocato e aristocratico, da cui proveniva la Rosselli. La Rosselli, che era una giovane donna dotata di una bellezza poco vistosa ma di grande intensità e carisma e con un portamento altero, continuò anche negli anni della maturità ad avere un'aria allo stesso tempo dimessa e aristocratica, intensificata da una voce delicatamente gutturale e rauca con un accento straniero ma di provenienza indecifrabile, sia quando parlava italiano che quando parlava inglese. È da notare però che la Rosselli rifiutò l'etichetta negativa di "cosmopolita" che gli aveva dato Pasolini, dichiarando, "non sono cosmopolita . . . aver imparato l'inglese oltre al francese, è dovuto alla guerra . . . io rifiuto per noi [i Rosselli] quest'appellativo: siamo figli della seconda guerra mondiale . . . cosmopolita è chi sceglie di esserlo . . . Noi eravamo dei rifugiati."[11]

Dopo l'iniziazione pasoliniana—pur ambigua e in un certo senso forviante – la Rosselli fu invitata agli incontri e alle letture poetiche del Gruppo 63, che includeva il meglio della poesia sperimentale, compresi i poeti cosiddetti "novissimi": Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani, Antonio Porta ed Edoardo Sanguineti. Si tenne però più che altro ai margini del gruppo, poco interessata ai loro accesi dibattiti teorici, che le sembravano pedantici, e affascinata invece dalla scoperta di queste nuove voci poetiche italiane, soprattutto quella di Antonio Porta, oltre che dalla propria voce: quegli incontri furono infatti la prima opportunità che ebbe di leggere in pubblico.

Dopo la pubblicazione di *Variazioni Belliche* nel 1964 presso Garzanti, *Serie ospedaliera* (una raccolta che comprendeva il poemetto "La libellula" del 1958) uscì da Mondadori nel 1969. Seguirono quattro altri volumi: nel 1976 *Documento* (con poesie scritte dal 1966 al 1973), nel 1981 il lungo poemetto *Impromptu*, vincitore del premio Pasolini, nel 1983 *Appunti sparsi e persi* (con poesie scritte dal 1966 al 1977 e inizialmente respinte, poi recuperate e riscritte dall'autrice), e nel 1992 *Sleep*, con poesie in inglese degli anni '50 e '60.[12] La Rosselli ha inoltre

pubblicato nel 1990 un volume di brevi prose poetiche, *Diario ottuso (1954-1968),* ma la parte principale della sua produzione poetica risale tutta al periodo tra gli ultimi anni '50 e i primi anni '70.

2. *Variazioni belliche*

Il titolo *Variazioni belliche* ci dà in nuce il senso del primo libro della Rosselli, che è forse anche il più importante. Il titolo esibisce un'ambiguità linguistica e poetica che contraddistingue tutta la raccolta. L'aggettivo *belliche*, derivato dal latino *bellum*, significa letteralmente "della guerra" e esibisce inequivocabilmente con un pizzico di civetteria classicheggiante la centralità della guerra nel volume della Rosselli, una centralità che rimarrà tale anche nelle opere successive. Si tratta certo di un tema poco comune nella poesia delle donne. Da Omero a Marinetti, i poeti della guerra sono sempre stati uomini. Anche poetesse come Mina Loy, per cui la guerra era eccitante, scelsero tuttavia di non scrivere sulla guerra. Le scrittrici e pensatrici che si sono occupate del tema della guerra (penso soprattutto a Virginia Woolf, a Simone Weil e a Maria Zambrano), lo hanno fatto in nome di un pacifismo secondo il quale non solo la guerra è il frutto perverso della volontà di potenza maschile, ma essa è fondamentalmente irriconciliabile con l'attività estetica femminile. Eppure non solo il titolo *Variazioni belliche* ci dice che questo libro di poesia scritto da una donna è una serie di variazioni sul tema della guerra, ma all'interno della parola "belliche" il lettore trova anche l'eco di un'altra parola, essenzialmente antitetica rispetto alla prima: la parola "bello." Questo tipo di gioco linguistico è caratteristico della scrittura della Rosselli, ma non potremmo essere più lontani sia per il contenuto che per la forma dall'opera di Marinetti e dei futuristi che inneggiavano alla bellezza della guerra.[13]

Né risulta la Rosselli interessata, come ella stessa ci dice nella poesia "e cosa voleva quella folla dai miei sensi se non" (una rara dichiarazione di intenti poetici) alla dimensione dell'estetismo: "mai più io correrò/ dietro ogni passaggio di bellezza—la bellezza è vinta (VB 30). Piuttosto, con la poesia della Rosselli ci troviamo di fronte a un tentativo consciamente attardato e ironico di cercare qualcosa che possa essere una specie di bellezza estetica o di forma poetica in un'epoca in cui sia la bellezza che la forma sembrano essere morte, seppellite dalla guerra scatenata contro di loro dall'avvento della società dei consumi, dalla cultura di massa, e dagli avvenimenti del secolo sanguinoso tra il 1914 e il 1945. Qualsiasi progetto poetico dopo la seconda guerra mondiale in Europa, e forse nel

mondo, deve per definizione essere dopo la fine della bellezza, o post-bellezza. Questo concetto è chiaramente espresso nel titolo ironico del libro epocale di Andrea Zanzotto del 1968, *La Beltà*. Come si può continuare a scrivere poesia dopo Auschwitz? Theodor Adorno, Jean Paul Sartre, Primo Levi, Hannah Arendt e molti altri si sono fatti la stessa domanda. I linguaggi, i codici del formalismo e dell'estetismo si sono esauriti e non possono essere resuscitati. Si devono trovare altri linguaggi, altri modi di usare le parole. Questi linguaggi (poiché mai più sarà possibile purificarli e riportarli a un singolo idioma poetico isolato dalla violenza della storia) dovranno per sempre portare con sé e dentro di sé il peso della guerra. Scrivere poesia per Rosselli vuol dire, semplicemente, combattere e battersi, ribellarsi. Perciò il titolo *Variazioni belliche* in effetti non è che un altro modo di dire semplicemente "poesia." Qualsiasi poesia che io posso scrivere oggi, Rosselli ci dice, è essenzialmente una poesia di guerra, o una variazione sullo stesso tema.

Né il termine "guerra," tuttavia, né "variazioni" vengono definiti in modo semplice e univoco, e la loro congiunzione è suscettibile di almeno due diverse interpretazioni. "Variazioni" può essere interpretato come cambiamenti, modificazioni, e traumi causati *dalla* guerra. Da un lato, la guerra stessa è sempre movimento, caos, la distruzione deliberata di un equilibrio. Ma d'altro lato, la parola "variazioni" può essere letta essenzialmente come denotante una ripetizione dello stesso, senza alcun cambiamento sostanziale. Secondo questa seconda interpretazione, la guerra non è affatto un fattore dinamico di cambiamento (era questa l'interpretazione ottimista dei futuristi), ma rappresenta piuttosto la centralità ineluttabile e ripetitiva della violenza. Il conflitto, e il trauma dell'aggressione, Rosselli sembra suggerire, sono le uniche strutture stabili che persistono comunque, e tutto il resto non è che una variazione di questa realtà fondamentale. Queste due interpretazioni sono reciprocamente antitetiche e incompatibili, eppure ambedue sono necessarie alla sua poesia. Quando Freud ha detto che l'inconscio è una guerra (frase echeggiata nella poesia della Rosselli), si è servito della stessa figura paradossale, denotando allo stesso tempo un cambiamento continuo attraverso il conflitto e il perpetuo ritorno, la ripetizione dello stesso.

Che fin dal titolo il libro della Rosselli debba esibire l'impossibilità di una lettura univoca, ci dà la misura, per usare l'espressione di Umberto Eco, del grado di *apertura* della sua opera. I saggi controversi ed epocali di *Opera aperta* di Umberto Eco (1962) furono concepiti e scritti per la maggior parte nello stesso periodo delle poesie di *Variazioni belliche*.

Ambedue furono influenzati dalla rivoluzione estetica della cosiddetta *Neue Musik* o "nuova musica" soprattutto dalla nozione, implicita nel principio stesso di variazione musicale, che un singolo testo può essere aperto a una molteplicità di letture e di interpretazioni.

Così come i suoi testi sono aperti a una varietà di letture, anche la guerra non può essere definita in modo definitivo o univoco per la Rosselli. La visione della Rosselli è simile, oltre che a quella di Freud, a quella del più grande teorico della fenomenologia della guerra, Karl von Clausewitz. Clausewitz sosteneva che che la guerra ha una strana, contraddittoria e camaleontica triplice natura, fatta di violenza primigenia ed istintiva, del libero e sorprendente gioco del caso e dell'incertezza, e di pura e fredda ragione. È proprio la ragione che ne fa uno strumento politico e coercitivo manipolabile dalle nazioni. Riferimenti a tutti e tre questi elementi dissonanti della guerra, e ad altri ancora, si trovano nel testo della Rosselli.

Ci sono allusioni puntuali nelle poesie della Rosselli al significato tradizionale di guerra come lotta armata tra gruppi organizzati, e ad avvenimenti specifici della seconda guerra mondiale e dell'immediato dopoguerra. La poesia "In preda a uno shock violentissimo, nella miseria" (VB 52), per esempio, evoca il massacro delle Fosse Ardeatine, uno degli episodi più sanguinosi di rappresaglia nazista contro la resistenza armata dei partigiani italiani a Roma. Il 24 marzo del 1944, dopo un attacco partigiano che aveva causato il giorno precedente la morte di 33 soldati tedeschi a via Rasella, 335 prigionieri italiani, compresi prigionieri politici, 75 ebrei, un sacerdote e un colonnello ed anche semplici cittadini che erano stati fermati quel giorno perché ritenuti sospetti, furono trasportati alle cave di pozzolana accanto alle catacombe alle porte di Roma e uccisi uno per uno con un colpo alla nuca. L'entrata alle cave fu poi fatta saltare in aria con la dinamite.

Ma per la Rosselli la guerra assume anche un significato più generale, di proporzioni quasi metafisiche, come condizione strutturale dell'essere e dell'esistenza umana. Con la sua caratteristica abilità di intrecciare la storia pubblica e quella privata evitando ogni enfasi retorica, nella stessa poesia "In preda a uno shock violentissimo, nella miseria," Rosselli trasforma l'immagine del massacro in una metafora della violenza e dell'inganno che minano le relazioni intersoggettive, trasformando anche l'amore in morte: "Le fosse ardeatine combinavano credenze e sogni—io ero partita, tu eri tornato—la morte/era una crescenza di violenze che non sfogavano/nella tua testa d'inganno" (VB 52).

Eppure la guerra paradossalmente viene vista anche dalla Rosselli a volte come una forza creativa e persino vitale, sia da un punto di vista politico che come principio estetico e filosofico. In termini politici, Rosselli è influenzata dal pensiero romantico di Marx e Engels, la cui visione conflittuale della storia come guerra di classe accompagnata dall'idea della necessità di un uso strumentale della violenza emersero da un secolo ossessionato dalla minaccia di una guerra totale. Nelle poesie della Rosselli si trovano ripetute allusioni alla guerra contro la miseria e l'ingiustizia, e alla necessità della rivolta: "la rivoltella dei rivoltosi" (VB 77). Alcuni dei versi di *Variazioni belliche* sembrano scritti da una Giovanna d'Arco marxista: "Le vostre pistole puntate/su delle teste calve dei signori appartengono a dio" (VB 67).

La necessità paradossalmente positiva della violenza e della guerra, tuttavia, trascende qualsiasi specifico progetto politico per la Rosselli, ed assume il carattere di un principio filosofico ed estetico. Per questo è vicina nello spirito della sua poetica a uno dei pensatori più antichi della guerra, il filosofo presocratico Eraclito. Per Eraclito, "la guerra è l'origine e il signore di tutte le cose" (Frammento 53) e "bellissima è l'armonia dei contrari" (Frammento 8). Come per Eraclito, lo spirito del "contro"—la guerra come una specie di opposizionalità dinamica e contrasto—costituisce la tensione vitale senza la quale ogni cosa sarebbe morta. Anche per Maria Zambrano, la violenza e lo schierarsi "contro" sono essenziali al pensiero stesso, e alla lotta per la liberazione.[14] Hannah Arendt, i cui scritti degli anni cinquanta e sessanta sono pur pieni dello spettro della guerra mondiale annientatrice e della guerra fredda, vede tuttavia nel frammento di Eraclito sulla guerra l'emblema di una battaglia dialettica, di una libera e appassionata opposizionalità che costituisce l'unica vera libertà di movimento spirituale.[15] Tutta una serie di poesie in *Variazioni belliche* è costruita su una logica battagliera, opposizionale ma liberatoria sia a livello tematico che formale, espressa attraverso la reiterazione della parola "contro." Uno degli esempi più efficaci è "Contro dell'erba tramavo inganni e ingiurie e a nessun costo:"

> Contro dell'erba tramavo inganni e ingiurie e a nessun costo avrei seguito la strada più semplice delle fortitudini. Contro tutto e tutte le miserie ergevo castelli in aria presto demoliti dalla mia mano sagace. Contro della notte ergeva confini e sempre agonizzava il nostro signore Jesù cristo tomba sepolcrale. (VB 132)

Il crescendo senza interruzione generato dalla ripetizione della parola *contro*, con il suo battito acuto e martellante all'inizio di ogni frase, è un esempio della tendenza della Rosselli ad usare il suono per creare un senso di conflitto, di una tensione e di una lotta che non possono essere risolte. La bellezza dell'armonia eraclitea dei contrari per Rosselli è un effetto estetico raggiunto spingendo la poesia il più possibile verso la condizione della musica contemporanea, e specificamente verso "l'emancipazione della dissonanza" e l'uso ossessivo della ripetizione all'interno della variazione che costituiscono una chiave compositiva della musica dodecafonica.

Nata da una specie di guerra lanciata da Schönberg contro i principi tradizionali dell'armonia e della tonalità, quella della musica dodecafonica e seriale (bollata come musica degenerata dai nazisti) è di per se stessa un'estetica conflittuale e discordante. Come ha detto Adorno della musica di Alban Berg, si tratta di una musica che vuole mettere insieme elementi conflittuali: rigore costruttivo e libertà espressiva, lo shock del caos e l'estasi del suono, segreti autobiografici e architettura oggettiva.[16] La poesia della Rosselli cerca di raggiungere un effetto simile per cui "i rapporti più armoniosi" (VB 35) sono anche "i più dissonanti," come leggiamo nel verso di apertura di una poesia—una delle ultime della serie del 1959 con cui si apre *Variazioni belliche*—in cui viene più chiaramente tematizzata l'estetica modernista ed eraclitea di guerra musicale della Rosselli:

> i rapporti più armoniosi e i rapporti più dissonanti, tu povero
> che corri armoniosamente tu intelligente che corri con
> la dissidenza, voglia io unirvi
> in un universo, sì cangiante sì terribilmente dissidente
> che solo la Gloria di Dio noi crediamo porti gloria
> sa riunire. E se veracemente con tutta la fiaccola di dio oh ordine
> che cadde consumato, si rinnovò e non fu per sempre e fu solo
> una balugine, io perdo! io non resto! riposato sulle erbe
> tranquille dei né paradisi né terra né inferno né normale
> convenienza con te ho cercato l'immenso e la totale
> disarmonia perfetta, ma basse corde risuonano anche se tu non
> le premi anche se tu non sistemi le valanghe i gridi e
> le piccole sgragnatiture in quell'unico
> sicuro scialle.

Il tono intensamente personale della poesia, che almeno ad un primo livello parla della relazione erotica con un uomo il cui corpo e la cui anima, ed anche lo stato sociale (è un povero) e politico (è un dissidente), sono resi rapidamente nei versi d'apertura, contrasta con il tono ambiguo di deprecazione per la perdita dell'ordine cosmico e la scomparsa di Dio, e l'ironia di desiderare "la totale disarmonia perfetta." *Dissonanti, dissidenza, disarmonia.* Queste parole formano il nucleo fonetico e semantico del testo e riassumono il significato estetico e politico della guerra per la Rosselli, e la logica ossimoronica ma allo stesso tempo dinamica del suo progetto poetico. Sono dei termini negativi che generano a loro volta la propria negazione, in una guerra dei contrari che inevitabilmente porta a un confronto, fondamentalmente laico, con il sacro. Le lettere e suoni della parola "Dio" sono infatti contenuti al loro interno, e la parola Dio è quindi annunciata foneticamente prima della sua comparsa nel testo, e prima del suo svanire, sia fonetico che semantico, nei versi "dio oh ordine che cadde consumato . . . io perdo." Le poesie introduttive di *Variazioni belliche* (come la Rosselli stessa affermò nel 1968) "esprimono una problematica anche religiosa che nel suo deludersi porta alla libertà della passione e della denuncia."[17] In un'intervista del 1978, Rosselli confermò che il misticismo fu per lei un anelito adolescenziale a cui non corrispose da adulta alcuna fede religiosa.[18]

Dal punto di vista formale questa lirica è caratteristica del metodo della Rosselli. La poesia è costruita intenzionalmente su una serie di ripetizioni fonetiche e di variazioni che fanno sembrare il testo estremamente strutturato e compatto. Abbiamo sia la ripetizione di sintagmi come "i rapporti più," che di parole, come "corri," e porzioni di parole, come "armonio-" e "dis-" o di semplici suoni, come "nt" che è ripetuto cinque volte nei primi cinque versi—e una serie fittamente intrecciata di assonanze come nella sequenza "povero-unirvi-universo-riunire." Questa compattezza e ordine strutturale sono contrastati dall'effetto di caos e di disgiunzione creati dalla giustapposizione di immagini semanticamente incongrue come "valanghe" "gridi" "sgragnatiture" (un oscuro neologismo) "unico sicuro scialle."

Non c'è tuttavia resa all'indeterminatezza o mimesi del caos nella Rosselli. Al contrario, l'impulso centrale nella sua poesia—lo scopo del suo guerreggiare – rimane sempre antitetico rispetto al caos, e fondamentalmente cognitivo: "Contro d'ogni male vedere e sapere" (VB 122) o, in altre parole, trovare possibili strade per la conoscenza opponendosi allo stesso tempo alle false immagini di ordine, a tutti i tentativi

coercizzanti di semplificare il reale ed imprigionare la memoria e il desiderio. Nel commentare la serie di *Variazioni* della Rosselli uscita sul *Menabò*, Pasolini suggerì che alcune delle stranezze linguistiche fossero dei semplici *lapsus*, cioè una trascrizione diretta di forme devianti create spontaneamente dall'inconscio. Si tratta di una lettura semplificatrice e comoda, ma essenzialmente fuorviante e censoria. Come la Rosselli stessa spiegò, infatti, i contenuti, pur quando dedotti dall'inconscio, non erano mai oggetto di una trascrizione automatica nel testo di VB, ma elaborati in una forma "del tutto controllata e voluta."[19]

3. La guerra fredda e la guerra calda

Se consideriamo gli avvenimenti del periodo in cui visse la propria giovinezza e si formò la Rosselli e quelli della sua stessa esperienza personale, la centralità della guerra ed il bisogno di una poesia di tipo militante emergono come corrispondenti a più di una semplice visione personale e patologica delle cose. Quando cominciò a scrivere seriamente nel 1953, mentre l'Italia e l'Europa finalmente stavano emergendo dalle conseguenze devastatrici della seconda guerra mondiale ed attraversando un periodo di ricostruzione (dobbiamo ricordare che per anni dopo la fine della guerra continuarono a trovarsi armi e bombe inesplose nelle campagne e nelle strade delle città italiane), la guerra fredda tra Stati Uniti e Unione Sovietica aveva già stretto l'Europa nella sua morsa e continuava a spargere i suoi veleni. Un clima generalizzato di ostilità avvolgeva il mondo. I Rosenberg furono mandati a morte nel 1953, l'anno più intenso della crociata del senatore statunitense Joseph McCarthy contro i comunisti negli Stati Uniti. I processi per attività anti-americane furono intensificati e il partito comunista fu messo fuori legge. Cinquantamila persone furono uccise nella guerra in Indocina. L'Unione Sovietica fece esplodere la sua prima bomba atomica. L'Algeria iniziò la lunga battaglia per la decolonizzazione, segnata da ripetuti episodi di atrocità e tortura.

In Italia, il 1953 fu l'anno chiave di un processo di involuzione iniziato nel 1949 con la fine definitiva della miracolosa cooperazione tra destra e sinistra che aveva caratterizzato la ricostruzione nell'immediato dopoguerra. Come scrive la Rosselli con senso di frustrazione e impotenza, improvvisamente "La libertà si svegliava/ stanca ed abbattuta col suo pugnale d'osso in tasca, svuotata di sangue e di ribellione. Svuotato di ardizia il mondo/ crollava ai suoi piedi e le lunghe tirate dei poeti nulla/ potevano per i suoi piedi stanchi" (VB 78). Chiamata a volte "Desistenza" in contrasto con "Resistenza," questa fase della storia

italiana fu caratterizzata da un diffuso rifiuto dell'antifascismo come base per l'identità nazionale, e da un violento rigurgito di autoritarismo. Nel 1950 il premier democristiano Alcide De Gasperi diede una concisa definizione del conflitto in corso quando chiamò il PCI "l'opera di Caino." Scioperi, manifestazioni e qualsiasi altra espressione di conflitto sociale ed economico durante questo periodo venivano ufficialmente considerati atti contro la nazione. La polizia e l'esercito vennero rinforzati in nome della guerra contro il comunismo. La polizia interveniva d'abitudine per disperdere manifestazioni e cortei, ferendo ed uccidendo manifestanti in tutta Italia. Le attività del PCI nei luoghi di lavoro e le controversie sindacali venivano trattate come insurrezioni contro lo stato. Con il suo famoso pugno di ferro, Mario Scelba, prima da ministro degli interni e poi, nel 1953, come capo di governo, fece della "guerra al comunismo" la propria missione. Lo stesso anno, il tribunale militare supremo concesse il condono a un gruppo di fascisti responsabili per l'uccisione di 102 partigiani.

Per qualcuno come la Rosselli, con il suo legame emotivo e familiare con la resistenza, la sua militanza comunista, e i suoi felici ricordi degli Stati Uniti come rifugio dalla persecuzione e dalla violenza, questi furono anni di amarezza e sofferenza, di sentimenti di paura, tradimento ed oppressione. L'Italia di quegli anni non era un paese in cui Amelia Rosselli potesse sentirsi "a casa," ne mai lo diventò. Infatti, come dice una delle sue rare poesie esplicitamente autobiografiche, la minaccia della violenza e l'angoscia di essere condannata a una condizione di perpetuo esilio ideologico e spirituale, contribuirono in modo fondamentale a portarla alla scrittura poetica:

> Pistola levata infallibile sul mio ritorno in patria
> tu cominci bene e finisci male ma non fallisci. La
> tendenza al bene era rimessa agli dei. Gli dei scendevano
> scendevano scendevano dilapidati.
> Colma di ansie io mi misi a scrivere, il girovago
> delle mie fortune. (VB 68)

Alla luce di questi e altri avvenimenti di quel periodo (come abbiamo visto nel 1949 morì la madre, e nel 1953 morì Rocco Scotellaro), è difficile non pensare che oltre a motivi personali, l'impulso della Rosselli a scrivere scaturì anche dal bisogno di reagire alla "desistenza" e alla guerra fredda.

Nel decennio o poco più tra il 1953 e la pubblicazione di *Variazioni belliche*, infatti, la guerra sia calda che fredda continuarono a dominare l'arena politica e sociale mondiale. La denuncia dello Stalinismo da parte di Kruscev e l'invasione sovietica dell'Ungheria nel 1956, seguite nel 1958 dall'esecuzione del leader ungherese della riforma Nagy, furono eventi particolarmente traumatici per gli europei. Nonostante una forte corrente di dissenso trai suoi membri, il PCI condonò l'invasione dell'Ungheria in nome di un teorico dovere di difendere la classe internazionale dei lavoratori e i suoi leader contro i loro nemici. Lacerata da divisioni interne, l'intellighenzia italiana di sinistra rifiutò di accettare la linea di partito. 101 giuristi, storici, scrittori, artisti e scienziati firmarono una lettera di protesta che fu anche una condanna della leadership stalinista del partito comunista italiano. La maggior parte degli altri (ma non la Rosselli, che anzi, si iscrisse al PCI ufficialmente nel 1958, continuando a fare umilissimo lavoro di base), lasciò il partito senza molta pubblicità negli anni a seguire.

Nel frattempo, la minaccia di un conflitto atomico stava diventando un incubo di massa. Nel 1957 una conferenza internazionale di scienziati denunciò i pericoli di una guerra atomica. L'anno seguente, Bertrand Russell lanciò la "Campagna per il disarmo nucleare." Dopo la crisi cubana dei missili del 1962, Kruscev accusò Kennedy di spingere il mondo verso la guerra atomica ed annunciò ulteriori esperimenti atomici dei sovietici, che culminarono nell'esplosione di una bomba tremila volte più potente di quella che aveva distrutto Hiroshima. Nel 1963, l'enciclica di Papa Giovanni XXIII era intitolata *Pacem in terris* e chiedeva la fine di tutte le guerre. Quello stesso anno, Kennedy fu assassinato, pochi mesi dopo l'inizio del coinvolgimento militare degli Stati Uniti nel Vietnam. Questa atmosfera tragica, la minaccia di distruzione universale, e l'incapacità delle autorità civili e religiose di fornire una guida sensata, fanno da sfondo ad alcuni dei versi più disincantati della Rosselli: "Contro ogni/ malignità non è possibile sollevarsi. Contro della spia/ notturna non è chiaro perché cada la bomba" (VB 143).

Benché l'Italia non fosse coinvolta in alcun conflitto armato internazionale, lo stesso decennio tra il 1953 e il 1963 durante il quale la Rosselli compose i testi che portarono a *Variazioni belliche*, fu un periodo di intenso conflitto sociale ed economico a molti livelli. Manifestazioni sindacali continuarono nelle campagne e nelle città, sia nel nord che nel sud. Nel luglio del 1960 la polizia in Sicilia sparò su una folla di dimostranti, uccidendo una persona e ferendone 24. Il leader socialista Pietro

Nenni deplorò dal parlamento quello che egli definì "il presente clima di guerra civile." Il conflitto politico era centrato sul difficile, penoso e in effetti inconcludente tentativo di forgiare un'alleanza tra il partito cattolico e il centrosinistra. Il primo governo di centrosinistra fu inaugurato precariamente nel dicembre del 1963 dal premier democratico cristiano Aldo Moro, assassinato dalle brigate rosse nel 1978.

Gli ostacoli comprendevano la persistenza di istituzioni, leggi e mentalità fasciste anche dopo la caduta nominale del regime. Persino i più alti ranghi della polizia e dei servizi segreti erano rimasti sostanzialmente immutati rispetto al regime fascista. La Chiesa opponeva un implicito veto contro l'entrata dei comunisti nel governo: votare per il partito comunista costituiva un peccato mortale secondo la Chiesa. Nel 1964, l'anno di *Variazioni belliche*, con i socialisti nel governo e i comunisti detentori del 25% dei voti, il capo dei Carabinieri e quelli dei servizi segreti organizzarono un tentativo di colpo di stato a scopo anti-sovversivo che prevedeva l'occupazioni e il controllo di tutti gli uffici di partito e governativi regionali, l'occupazione e il controllo delle emittenti radio e televisive e dei telefoni, e la deportazione in Sardegna di tutti gli individui politicamente indesiderabili. Ancora oggi non è stato chiarito come il colpo di stato sia effettivamente stato sventato.

Nessuno di questi avvenimenti nazionali e internazionali, con alcune eccezioni, è menzionato direttamente dalla Rosselli, tuttavia essi formano lo sfondo essenziale per leggere e capire sia *Variazioni Belliche* che la produzione poetica posteriore. La passione, la disperazione e l'esaltazione che questo libro esprime non possono essere comprese senza tenere in mente questi eventi. La Rosselli evita i riferimenti troppo espliciti o apertamente tematici ai fatti storici o al clima politico dell'epoca. Questo è stato spesso interpretato erroneamente come prova che quella della Rosselli era essenzialmente una poesia del privato e del personale, e che i drammi a cui allude nei suoi testi avevano luogo all'interno del suo io piuttosto che nell'arena più vasta dei conflitti sociali e politici. Questo fraintendimento è dovuto soprattutto alla sua caratteristica, e molto poco italiana, mancanza di enfasi retorica. Diversamente da per esempio, Franco Fortini (di cui *I destini generali* uscì nel 1956, seguito da *Una volta per sempre* nel 1963), il cui desiderio di impegno politico e di prospettiva storica sono espressi chiaramente e persino brutalmente, Rosselli (peraltro molto apprezzata da Fortini per il suo impegno politico in poesia), suona una musica diversa, più reticente e criptica. Il suo linguaggio ha bisogno di essere decifrato. Eppure se ci

si mette in sintonia con la sua musicalità difficile e a volte dissonante, ci si rende conto rapidamente di quanto intensamente i conflitti storici e politici dell'epoca vi risuonino e vi trovino molteplice eco.[20]

Nella poesia della Rosselli è infatti quasi impossibile distinguere tra il privato e il pubblico, tra personale e politico, tra mondo interiore e mondo esterno, forse perché per destino o per caso il suo io privato si è trovato inscritto nella storia pubblica, e il trauma delle sue origini è stato anche il trauma di una guerra e di tutta una società. "Contiamo infiniti cadaveri. Siamo l'ultima specie umana" (VB 45) è una poesia in cui i significati personali, politici e sociali della guerra per la Rosselli emergono esplicitamente. È infatti, un testo di poco caratteristica chiarezza:

> Contiamo infiniti cadaveri. Siamo l'ultima specie umana.
> Siamo il cadavere che flotta putrefatto su della sua passione!
> La calma non mi nutriva il sol-leone era il mio desiderio.
> Il mio pio desiderio era di vincere la battaglia, il male,
> la tristezza, le fandonie, l'incoscienza, la pluralità
> dei mali le fandonie le incoscienze le somministrazioni
> d'ogni male, d'ogni bene, d'ogni battaglia, d'ogni dovere
> d'ogni fandonia: la crudeltà a parte il gioco riposto attraverso
> il filtro dell'incoscienza. Amore amore che cadi e giaci
> supino la tua stella è la mia dimora.
> Caduta sulla linea di battaglia. La bontà era un ritornello
> che non mi fregava ma ero fregata da essa! La linea della
> demarcazione tra poveri e ricchi.

Questa è anche la poesia centrale di una serie di tre variazioni—una specie di suite musicale, attorno a cui ruota tutto il libro—sui temi della violenza e della morte. "Stesa a terra pugnalavo il mio miglior amico. Ma gli affari" e "Contiamo infiniti morti! la danza è quasi finita! la morte," sono la prima e la terza poesia della suite. In questa suite o sequenza la reiterazione (di parole e sintagmi), la paronomasia (cioè l'accostamento di parole che presentano una somiglianza fonica) ed altre omologie fonetiche e semantiche che attraversano le tre poesie vengono usate per intrecciare il personale e il pubblico, il privato e il politico, la scena dell'interiorità e quella della storia.[21] La Rosselli si assume il peso di quella storia in modo unico nella letteratura italiana, scrivendo senza retorica, senza enfasi, senza alcun senso di certezza e di autorità. Le sue poesie ci parlano piuttosto con un'intensità e un riserbo quasi

puritani e (per usare due termini preferiti della Rosselli), con pudore e castità intellettuali.

Né cambia essenzialmente la visione della Rosselli tra la fine degli anni '60 e gli anni '70, anni "di piombo" caratterizzati dalla "strategia della tensione," e segnati da una serie di attentati e sanguinose stragi, inaugurate da quella di Piazza Fontana a Milano del 12 dicembre 1969.[22] Anche se la sua ricerca formale si arricchisce e diversifica, e il difficile plurilinguismo si distende in un poetare più accessibile, il guerreggiare non viene certo meno in *Documento 1966-1973* e in *Impromptu* (poemetto implicitamente indirizzato a Pasolini, assassinato il 2 novembre 1975), anzi, si inasprisce, benché sempre più forte si faccia il senso che "è inerme che io battaglio per una chiarezza che non ha permesso d'esistere" (*Documento,* in *Poesie*, p. 488) e "d'essere disarmata/in una strada tutta di gas" (ibid., p. 494). I riferimenti politici sono puntuali: "La falce e martello sono divenuti punti/interrogativi" (ibid., p. 530). Amelia Rosselli non smette mai di lottare contro una realtà effettivamente violenta e dolorosamente angosciosa. [23]

4. Guerre culturali, guerre di genere.

Il clima di guerra civile in Italia nel periodo di formazione della Rosselli ebbe come corollario una guerra sferrata contro la cultura. Lo stato italiano, guidato da una maggioranza democristiana, si sentì in dovere di difendere ad ogni costo i valori anti-comunisti e cattolici che considerava sotto assedio da parte dell'intellighenzia di sinistra. La censura veniva usata normalmente per cercare di fermare la circolazione di pubblicazioni o film ritenuti moralmente o politicamente pericolosi. Film come *L'avventura* di Michelangelo Antonioni (in cui erano ritratte donne con una vita sessuale troppo libera e fuori dal matrimonio) e *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti (che raccontava la tragica disintegrazione di una famiglia meridionale emigrata in una città del nord in cerca di lavoro) furono censurati. La censura all'epoca poteva andare dalla completa rimozione di un libro o di un film dalla circolazione, all'imposizione di tagli, alla pubblica denuncia sulla stampa.[24] Il ministro democristiano Giulio Andreotti criticò, chiamandolo anti-patriottico, il ritratto di un anziano pensionato che lotta per sopravvivere in una società che lo ha abbandonato a se stesso nel film di De Sica *Umberto D* (1952). Benché lontana dall'estetica del neorealismo in termini formali, Rosselli ne condivideva tuttavia l'impegno politico e ideologico: "Per i poveri ed i malati/ di mente che avvolgevano le loro sinistre figure di tra/ le strade

malate io cantavo ancora" (VB 42). Essere uno scrittore, e soprattutto una scrittrice in Italia in quegli anni significava sentirsi costantemente sulla difensiva, sotto attacco, specialmente se si era, come Amelia Rosselli, una donna non sposata (Rosselli riteneva la vita di coppia e di famiglia incompatibile con l'impegno richiesto dalla poesia), indipendente, e comunista.

Il caso più emblematico di censura in quel periodo è probabilmente quello di Pier Paolo Pasolini (che fu responsabile come abbiamo visto per il lancio editoriale della Rosselli). Ammirato universalmente oggi per la sua opera di poeta, narratore e regista (le poesie *Le ceneri di Gramsci* furono pubblicate nel 1957, mentre il romanzo *Una vita violenta* uscì nel 1959, e il film *Accattone* nel 1961), Pasolini nondimeno fu messo costantemente sotto attacco dai censori, fu criticato per la sua vita privata, e finalmente arrestato e processato per oscenità e vilipendio dello stato e della religione. Ironicamente, fu, a modo suo, uno degli intellettuali più religiosi del dopoguerra. Il suo capolavoro cinematografico, *Il Vangelo secondo Matteo*, del 1964, era dedicato a Papa Giovanni XXIII.

I costumi sessuali delle persone erano anch'essi soggetti a censura. L'omosessualità di Pasolini è solo uno degli esempi più drammatici dei comportamenti sessuali ritenuti aberranti e perversi che i censori italiani intendevano eliminare con l'aiuto della chiesa cattolica. Nel 1966 la scrittrice Milena Milani e il responsabile della Longanesi Mario Monti furono condannati a sei mesi di reclusione per pubblicazione oscena: nel romanzo *La ragazza di nome Giulio* la Milani aveva infatto osato, peraltro molto discretamente, trattare il tema dell'omosessulità femminile. Uno dei bersagli di questa campagna, che durò fino al 1968 e anche oltre, era non solo l'omosessualità, ma il fatto stesso del desiderio sessuale femminile, che divenne oggetto di una vasta serie di proibizioni e penalizzazioni più o meno esplicite, oltre che di autocensura. L'etica dominante, eterosessuale e maschile (cattolica e non), imponeva ancora alle donne un codice puritanico di comportamento che esaltava la verginità e la castità come le più grandi e desiderabili virtù femminili. Gli uomini, d'altro canto, erano praticamente obbligati a dimostrare la loro virilità attraverso il gallismo (ridicolizzato da Antonioni in *L'avventura*), un comportamento sessuale fortemente incoraggiato già sotto il fascismo, e mai seriamente criticato dal clero. Quest'etica fu abbracciata senza esitazione dai tribunali e dalle assemblee legislative. Nel 1961, per esempio, la Corte Costituzionale affermò che era lecito punire l'adulterio commesso dalla moglie, ma non quello del marito. Fino alla fine

degli anni '50 era legale che un marito picchiasse la moglie per disciplinarla come gli pareva. Il divorzio, naturalmente, era illegale e l'aborto era considerato un atto criminale.

Questo contesto, e il conflitto frai sessi sanzionato dalla discriminatoria situazione istituzionale oltre che culturale, devono essere tenuti presenti quando si legge *Variazioni Belliche.* Non solo il testo esprime una tensione mistica molto poco ortodossa, ma il linguaggio appassionato, politicizzato e sensuale della Rosselli proclama esplicitamente—ma sempre con pudore – la forza del desiderio erotico femminile e la passione amorosa del corpo. (Fu Sandro Penna per la Rosselli l'esempio più luminoso e amato di poesia allo stesso tempo erotica e politica).[25] L'erotismo femminile e lo scandalo del desiderio sessuale della donna sono tra i temi più forti e insistiti della Rosselli. Un'intera poesia è dedicata al rito del test per la gravidanza che si trasforma in danza gioiosa, portata fuori al sole.

> La mia fresca urina spargo
> tuoi piedi e il sole danza! danza! danza! -- fuori
> la finestra mai vorrà
> chiudersi per chi non ha il ventre piatto. Sorridente l'analisi
> si congiungerà--ma io danzo! danzo!--incolume, perchè
> 'l sole danza, perchè vita è muliebre sulle piantagioni
> incolte se lo sai. Un ebete ebano si muoveva molto
> cupido nella sua
> fermezza: giro! giro! come tre grazie attorno al suo punto
> d'oblio! (VB 31)

L'intricata contraddittorietà del desiderio erotico femminile in "Se per l'ansia che io avevo di te" (VB 111) trova la sua piena espressione sintattica nella ragnatela intessuta attraverso il ripetuto ritorno ad un singolo punto d'apertura, "Se per." Questa struttura è ironicamente tematizzata "io stendevo nella notte lunghi fili/ di ragno." La poesia finale del libro è una barocca poesia d'amore, piena di concetti e paradossi che ricordano i poeti metafisici inglesi, da John Donne a George Herbert, ambedue poeti amati e imitati dalla Rosselli. La poetessa visionaria e amante che ironicamente si autodefinisce cieca, un Edipo al femminile con occhi celestiali, si augura e allo stesso tempo teme la morte dell'amante. Si tratta di una poesia di impianto decostruttivista, sia nei confronti della tradizione lirica maschile che essa evoca, paradiondola, sia nei confronti

dello scenario edipico che così platealmente fallisce nel dar conto del desiderio femminile e dell'umanità della donna. È un testo che in un certo senso riassume tipicamente la capacità della Rosselli di confrontarsi col passato letterario e culturale in modo originale e perturbante.

Per la Rosselli scrivere poesia, e musicalmente cantare, come abbiamo visto, vuol dire dunque soprattutto combattere, e dare battaglia su più fronti. "Ero decisa a combattere" (VB 42). Scrivere vuol dire anche ribellarsi, disobbedire a una proibizione: non solo a una proibizione più o meno esplicita contro la poesia militante, ma specialmente una proibizione, diretta specificamente alle donne, che intima loro di non cantare il proprio desiderio. "Io vado cantando amenamente delle canzoni che non sono per il tuo orecchio casto da cantante a divieto. Per il divieto che ci impedisce di continuare/ forse io perderò te ancora ed ancora" (VB 42). Attraverso un'aperta tematizzazione del desiderio erotico femminile, Rosselli si unisce ai ranghi di una tradizione femminile marginale, poco nota ma notevole. È una tradizione femminile di appropriazione ironica di temi erotici maschili appartenenti ai canoni riconosciuti della poesia lirica occidentale. In Italia comprende sia voci sperimentali che non, da Gaspara Stampa a Veronica Franco, da Vittoria Aganoor a Sibilla Aleramo, a Antonia Pozzi e, più vicine alla generazione della Rosselli, Carla Vasio, Giulia Niccolai e Patrizia Vicinelli. Nella tradizione anglosassone familiare alla Rosselli si possono fare i nomi di Emily Dickinson, Gertrude Stein e Sylvia Plath. Né riconosciuta né ammessa dalle sue stesse rappresentanti, è una tradizione che paradossalmente sembra essere perpetuamente nuova nell'invenzione individuale di ciascuna poetessa.[26]

5. Guerra di parole: Rosselli tra Pasolini e la Neoavanguardia

Retrospettivamente, appare evidente che la censura e la posizione autoritaria del governo negli anni cinquanta e nei primi anni '60 in Italia hanno avuto degli effetti paradossalmente positivi per la cultura. Contribuirono a creare uno spirito di resistenza e opposizione tra gli intellettuali che incoraggiò la creatività. Pasolini per esempio, moltiplicava le proprie energie creative anche grazie alla sua posizione opposizionale di intellettuale contro. Dal 1955 fino al 1959 a Bologna curò (con Francesco Leonetti e Roberto Roversi) *Officina*, una rivista che rimane memorabile per le sue appassionate polemiche e le sue feroci battaglie intellettuali. Pasolini era costantemente in guerra contro

qualcosa, fossero le attività repressive dello stato o la nuova società dei consumi che secondo lui distruggeva i cuori e i corpi della gioventù italiana. Come Amelia Rosselli, anche lui aveva sofferto una tragica perdita personale in occasione della resistenza antifascista. Suo fratello Guido, partigiano, fu assassinato da altri partigiani in uno degli episodi più crudeli della resistenza. La guerra aveva per lui un significato personale particolarmente profondo, e non c'è dubbio che fu egli stesso una specie di guerriero intellettuale. Pasolini parlava della "luce della resistenza" come fonte di ispirazione che nutriva il sogno di cambiare il mondo. Tutte le religioni—il cattolicesimo, il comunismo, l'estetismo—gli sembravano aver fallito, mentre la resistenza rimaneva come valore permanente. Questo prima che la resistenza stessa iniziasse a essere demistificata, dissezionata e anatomizzata in tutti i suoi aspetti oscuri e contraddittori.

Pasolini aveva indubbiamente in comune con la Rosselli i "valori" della resistenza; fu questa etica comune a stimolare il suo interesse per la giovane poetessa. L'interesse fu reciproco, anche se non vi fu mai vera amicizia tra i due. Rosselli, che scoprí Pasolini solo con *Accattone* nel 1961, lesse certamente *Le ceneri di Gramsci*, come si intuisce da temi e immagini comuni ai due poeti. Il motivo della rondine, per esempio, che nel libro della Rosselli diventa l'equivalente di un motivo musicale, deve molto al lungo poemetto di Pasolini in tre parti, *L'umile Italia*, in cui le rondini sono il simbolo delle vite innocenti, autentiche e, per Pasolini, mitiche, dei più umili abitanti della penisola. Eppure Amelia Rosselli è molto distante in altri modi da Pasolini, e contrariamente a quanto è stato spesso dato per scontato a causa dell'attenzione che Pasolini le ha riservato, Rosselli non appartiene in alcun modo a una scuola di imitatori o epigoni di Pasolini.

Il simbolo della rondine, per esempio, che nel poemetto di Pasolini è pienamente dispiegato e analizzato con grande enfasi retorica (in una maniera neoclassica che guarda indietro verso Pascoli e Leopardi), è trasformato radicalmente dalla Rosselli, che aveva fissato il tema già in una delle sue primissime poesie: "O rondinella che colma di grazia le tue parole inventi e fischi/ libera fuori d'ogni piantagione" (VB 15). La rondine è il simbolo di un desiderio di libertà e un segno d'innocenza, messo in opposizione ai temi dominanti della guerra e dell'imprigionamento. Rosselli poi condensa il motivo della rondine in una breve, ricorrente e fuggevole notazione—l'equivalente poetico di una serie dodecafonica—che ricompare con lievi variazioni attraverso tutto il

testo delle VB. La visione che la Rosselli ha della resistenza, molto più disincantata di quella di Pasolini, è segnata da un senso di perdita di eroismo, come in "Non so se tra le pietre spuntate de la indifferenza" (VB 92), dove l'idea stessa di una possibilità di liberazione è messa in questione. In modo simile, "Le rondinelle giocavano molto dolcemente al disopra dei" denuncia il "fallimento della libertà."

La guerra è centrale sia nell'opera di Pasolini che in quella della Rosselli, ma in modi diversi. Pasolini è sempre appassionatamente ideologico. La sua è una voce di protesta radicale, che sfiora spesso il sarcasmo. Egli è anche immensamente ambizioso; nella tradizione di Dante, Foscolo e D'Annunzio, prende sempre posizione, ponendo sempre se stesso e la propria esperienza al centro di una narrazione. Desidera dire di "tutto/ l'uomo, nella sua storica miseria." Pasolini aspira a una lirica che colmi l'abisso tra il dentro e il fuori, tra il soggetto lirico e l'oggettività storica. Sia il suo pensiero che la sua espressione poetica sono guerreschi, imbevuti di opposizioni, e la sua figura poetica preferita è l'ossimoro. A differenza della Rosselli, che preferisce l'idioma modernista, criptico, concentrato che le ha conquistato la reputazione di "sibilla," la scrittura poetica di Pasolini tende sempre verso la narrativa, e spesso si avvicina alla prosa. La sua sintassi complessa e articolata è disposta per la maggior parte in leggibilissimi endecasillabi, e preferisce schemi tradizionali come la terzina e la terza rima di scuola dantesca. Rosselli invece, anche in base ai suoi studi della musica atonale e seriale, sì creò una forma tutta sua. Pasolini in fondo fu un difensore accanito di un realismo poetico in nome del quale si oppose appassionatamente alle astrazioni e agli esperimenti stranianti della neoavanguardia.

Quando Rosselli portò a Pasolini il suo secondo libro, *Serie ospedaliera* (1969), che continuava nella vena sperimentale di *Variazioni belliche*, ci fu chi la derise per la sua ingenuità perché "ormai c'era stato il Gruppo 63 e durava quest'assurda guerra."[27] La Rosselli fu infatti in un certo senso una vittima della "guerra" tra Pasolini e la neoavanguardia. Non schierata, perseguì una propria, originale linea di ricerca sperimentale senza essere né dell'uno né dell'altro campo, cosa di cui dovette pagare le conseguenze anche pratiche ed economiche. Era spesso disperata perché, contrariamente agli ex novissimi, non riusciva a trovare lavori per riviste e giornali, né traduzioni, attività con cui si manteneva. Ciò contribuì enormemente ad isolarla.

La principale struttura tematica della poesia di Pasolini è quasi sempre quella del movimento: camminare, andare da qualche parte,

viaggiare, con l'io lirico che viaggiando e parlando testimonia la realtà della propria esperienza e la storia che attraversa. Il movimento è una struttura essenziale anche della poesia della Rosselli, ma la porta in una direzione opposta. È un movimento limitato: o una caduta o un movimento che termina contro un ostacolo, una barriera. È spesso un movimento nei confini di uno spazio chiuso e perciò limitativo: una cella di prigione, un ospedale, un manicomio, una tomba, il cervello con la sua malattia e le sue ossessioni. Persino Roma, la città che amò di più e dove scelse di vivere (nomadicamente, in stanze d'affitto qua e là prima di riuscire a comprare la minuscola soffitta di via del Corallo a Trastevere) può diventare una prigione, un luogo di sconfitta e paralisi (VB 135), o un labirinto d'amore (VB 136) in cui la ricerca dell'amante è frustrante o sbarrata.

Persino lo spazio dei sogni è uno spazio chiuso per la Rosselli, come una complessa gabbia. Oppure nella sua poesia troviamo un costante movimento avanti e indietro, su e giù, come il volo delle rondini nel cielo. Il movimento può essere anche un'oscillazione, l'aprirsi e il chiudersi del desiderio, l'istinto di morte: "Ma la morte/ è la più dolce delle compagnie" (VB 84). Nello sviluppo stilistico del tema della prigionia, una delle influenze maggiori per la Rosselli fu quella di Dallapiccola. I tre *Canti di prigionia*, e soprattutto l'opera *Il prigioniero* scritta nel 1938 per protestare contro le leggi razziali di Mussolini e rappresentata per la prima volta a Firenze nel 1950, elaborano il tema dell'imprigionamento e della rivolta con un'intensità drammatica ed una concentrazione stilistica molto vicine allo stile poetico della Rosselli. Ambedue le opere di Dallapiccola sono nello stile dodecafonico, e si avvalgono efficacemente dell'uso insistito degli echi, della ripetizione e della serialità. La Rosselli adattò magistralmente la tecnica delle variazioni di Dallapiccola al proprio linguaggio poetico sia in *Variazioni Belliche* che nel volume seguente, *Serie ospedaliera*.

La più temuta afflizione del prigioniero è la noia, termine la cui genealogia poetica per la Rosselli risale all'*ennui* di Baudelaire e soprattutto a Leopardi, poeta "guerresco" amatissimo e spesso imitato anche da Pasolini. Ma nella visione conflittuale della poesia e del mondo della Rosselli, la noia non è soltanto un ostacolo, ma una forza mortale: "Contro ogni tentativo della sorte suonava una freccia imbiancata: la noia" (VB 145). L'antidoto della noia per la Rosselli è la passione. Ma contrariamente alla rabbia e all'invettiva pasoliniane, per la Rosselli la passione assume la più nobile forma filosofica e letteraria dell'ira (da

Omero, Dante e Cavalcanti) e della *wrath*, parola con un lignaggio affascinante in inglese (che per Rosselli va da Marlowe e Shakespeare a Pound, Steinbeck, e Sylvia Plath), e che contiene al suo stesso interno la parola *war* (guerra). Nella Rosselli *ira* assume anche connotazioni politiche, come forma di indignazione espressa con forza, anche gridata. Oppure può essere velata dall'ironia: l'ira con l'ironia è una delle tonalità più persuasive e diffuse della Rosselli, come nella più sarcastica delle sue poesie politiche: "Se nella notte s'accendeva un faro, allora addio promessa" (VB 50):

> Compagna d'armi
> la tua costanza, la tua fiducia sono nelle mie mani? . . .
> Calmati e le scodelle dei poveri si riempiranno. Calmati
> e le ventate in poppa separeranno la tua firma dalla mia,
> il tuo disdegno dal mio farraginoso chiedere, disobbedire,
> salvare, domandare--eccitare alla lotta una massa di gente
> che non sa esistono i poveri, le martellate--le costruzioni
> in calce per la povera gente che non si illude, ma delude
> il raggio di sole che non era stato costruito per loro.
> Calmati e avrai il vento in poppa e le tue parole fresche
> di verginità rimeranno con nuova gentilezza . . .

Furia e *fierezza* sono molto vicine ad *ira* nell'idioma della Rosselli, ed egualmente eroiche e desiderabili "la fierezza era il mio ospedale. Era il mio ideale!" (83) O, alternativamente, la passione può prendere la forma dell'amore e del desiderio erotico: "Se non è noia, è amore" scrive la Rosselli in un verso che ricorda Leopardi.

Più che col realismo di Pasolini, Rosselli si identificò appassionatamente con il modernismo. Trai suoi primi modelli ci furono Rimbaud e Mallarmé, seguiti da Eliot, Joyce, Stein e Pound. Dei modernisti però, Rosselli non condivise mai le tendenze politiche, tutte di impostazione—con l'eccezione di Rimbaud – essenzialmente conservatrice e reazionaria. Perciò, in termini di gusto letterario, Rosselli era in effetti più vicina alla poetica degli scrittori della neoavanguardia in Italia, che leggevano e ammiravano anch'essi questi scrittori, anche se forse non sempre nella lingua originale. Ma il bagaglio linguistico della Rosselli, la sua non-italianità, e la sua posizione in quanto donna poeta (una delle poche in uno schieramento—quello dei poeti della neovanguardia – essenzialmente e volutamente maschile) la pongono in una

situazione molto diversa, e le permettono una libertà espressiva unica nel panorama italiano.

Come Pasolini, gli esponenti della neoavanguardia lanciarono una loro guerra contro le poetiche del simbolismo e dell'ermetismo, ma lo fecero con scopi completamente diversi. In sintonia con l'etimologia bellicosa della parola avanguardia, la strategia che perseguirono negli anni cinquanta e sessanta fu quella di un rovesciamento radicale e violento delle modalità del simbolismo e dell'ermetismo. Né interessava loro restaurare forme poetiche pre-moderniste. Quello che volevano invece era un qualcosa di completamente nuovo, ironicamente ricercato attraverso la rivisitazione ironica e critica delle strade del modernismo poetico, del surrealismo e del dadaismo. Contrariamente a Pasolini, credevano fermamente nell'autonomia della funzione letteraria e poetica, benché intendesserro anche loro il linguaggio poetico come forma di intervento critico nei confronti della società borghese e dei consumi. Quello che passava per poesia allora (o che fu promosso al rango di poesia) aveva poco o nulla a che vedere con l'idioma poetico purificato della tradizione. Fu precisamente lavorando sul linguaggio, rendendolo straniato e sperimentando con la forma che essi pensarono di poter portare avanti una critica radicale dello status quo, delle istituzioni e del linguaggio del potere costituito.

Al centro di questo progetto della neoavanguardia c'era una violenta "dilaniazione" (come disse la Rosselli) del linguaggio stesso, il sabotaggio della sintassi, soprattutto la sintassi narrativa, soprattutto attraverso la frammentazione e il collage. I modi della loro critica spaziavano dall'uso provocatorio di frasi casuali e di frammenti presi dal linguaggio dei media o dalla vita di tutti i giorni, alla testualizzazione ironica di dettagli effimeri, l'uso intenzionale del disordine sintattico, e, soprattutto, l'uso profanante della parodia.

Quando Pasolini presentò la Rosselli con le 24 poesie sul *Menabò*, Alfredo Giuliani aveva già pubblicato *Il cuore zoppo*, Elio Pagliarani aveva perfezionato la tecnica del collage e del ready-made in *La ragazza Carla e altre poesie* (1962), e *Laborintus* di Sanguineti, pieno di "detriti" linguistici, era uscito nel 1955. Gli esperimenti combinatori con il *nonsense* di Balestrini erano stati pubblicati nel 1963 con il titolo di *Come si agisce*. Antonio Porta, meno frivolo nei suoi esperimenti linguistici, e il più amato dalla Rosselli, pubblicò *La palpebra rovesciata* nel 1960. Nati tra il 1924 e il 1935, i protagonisti della neoavanguardia erano più o meno coetanei della Rosselli.

Benché dopo la pubblicazione delle poesie sul *Menabò* fosse stata invitata a partecipare a tutte e quattro le loro riunioni del Gruppo 63, la Rosselli non era a casa nemmeno nella neoavanguardia, da cui fu sempre vista come una *outsider* e di cui criticò certi eccessi di artificiosità linguistica ormai irrimediabilmente datati rispetto allo sperimentalismo modernista in lingua inglese. Trovava noiosa e inutile la calcolata ma sterile oscurità di molti dei poeti della neoavanguardia.[28] Tuttavia ella fu sedotta, o piuttosto come disse ironicamente lei stessa in una poesia di *Serie ospedaliera*, "stregata" dall'ideale di sperimentazione linguistica ancora sostenuto, ancora ritenuto magicamente possibile dall'avanguardia: "L'avanguardia è ancora a cavalcioni/su le mie spalle e ride e sputa come una vecchia fattucchiera."[29]

Pur rimanendo (in parte volutamente ma soprattutto per un processo di esclusione che aveva a che vedere anche con il fortissimo "machismo" del Gruppo 63) ai margini della neoavanguardia, la Rosselli sviluppò un suo approccio molto personale allo sperimentalismo. Rosselli fu, prima di tutto, una poetessa italiana, ma non un'italiana. Non apparteneva a nessuna tradizione che Pasolini o i membri della neoavanguardia fossero in grado di riconoscere con precisione. Ciò che la rendeva diversa dai suoi contemporanei della neoavanguardia era l'abilità di inventare un linguaggio modernista sperimentale ma allo stesso tempo appassionato e assetato di bellezza, invece che nauseato. Contrariamente ai suoi colleghi della neoavanguardia, con cui peraltro condivise il senso guerresco della poesia, non c'è in lei il senso di appartenere a una letteratura dell'esaurimento, della crisi e dell'inautenticità. E benché la sua lingua sia l'italiano, è un italiano libero dal peso del linguaggio letterario addomesticato e trivializzato.

Quello della Rosselli è un italiano in cui è stata iniettata l'energia di una mente che pensa anche in francese e in inglese. Il suo approccio multilingue ha la forza genuina dell'autenticità, e il suo uso dello straniamento linguistico attraverso l'interferenza reciproca di tre lingue non ha nessuna delle affettazioni parodiche e dell'effetto "incollato insieme" del plurilinguismo di Sanguineti in *Laborintus* (una strategia attraverso cui Sanguineti cercò di liberarsi del peso insopportabile dell'italiano letterario). Rosselli non sentì mai quel peso, e a modo suo, proprio come e in quanto *outsider*, fu in grado di leggere e assimilare creativamente la poesia italiana delle origini, e Dante, Leopardi, Campana, Gramsci, Montale, Penna. Recentemente Niva Lorenzini (su *Trasparenze*) ha dimostrato che la Rosselli ha anche studiato e assorbito a modo suo d'Annunzio.

Ci sono qua e là nelle poesie della Rosselli dei tocchi scherzosi con frasi prese dal linguaggio crudo della cultura popolare, dei media, e della strada come in "Perbacco gridò/ l'annunciatrice televisiva ecco che grandina di nuovo ecco" (VB 120) o "vigliacca vacca innamorata" (175), o "che cazzo vuoi disse il portiere" (81). Ma nel complesso gli esempi di linguaggio basso sono incorporati all'interno di un contesto stilistico che tende sempre all'alto, e spesso al sublime.

Oltre al suo linguaggio poetico, che resta nel complesso difficile da incasellare in relazione all'italiano letterario, ciò che distingue la Rosselli dai rappresentanti della neoavanguardia è soprattutto l'uso stilistico e tematico della violenza. Per quanto onnipresente sia lo spettro della violenza nei suoi testi, non risulta mai essere un oggetto di desiderio o di mimesi. E fu forse, semplicemente, perché aveva sperimentato la violenza personalmente, prima attraverso la morte violenta del padre e poi con i ripetuti attacchi della sua malattia mentale (e i mezzi violenti, quale fu l'elettroshock, per cercare di curarla), che la Rosselli non può condividere l'esaltazione della violenza dei novissimi. Nel linguaggio della Rosselli manca qualsiasi senso della desiderabilità della violenza sia a livello sintattico, formale, che a livello tematico, anche se, come abbiamo visto, Rosselli riconosce a volte la necessità terribile di una violenza strumentale, come può essere quella della guerra di liberazione dei partigiani. Quello che abbiamo invece è un'osservazione dolorosa della violenza nel mondo, nella storia, nella psiche. La violenza come componente della guerra nei suoi molti aspetti è per alcuni versi centrale in *Variazioni Belliche*, ma c'è sempre una tendenza nelle poesie della Rosselli a ritirarsi da essa, e ad alludere alla possibilità di fuggire, di resistere, di mettere fine alla violenza: "Tempesta pugnale/ . . . scostati dalla mia testa/ limata e ritrova la rondinella che volava molto tranquilla/ nelle sue nida d'ironia, nel suo sognare fiammiferi/ inquieti--nel ritrovare il suo albergo d'ira" (VB 71).

A livello di sintassi e di vocaboli, ciò vuol dire che le sue costruzioni e le sue inusuali associazioni logiche, per quanto dense e stranianti per il lettore, per quanto disorientanti e sibilline, portano sempre alla produzione di un significato. È quasi sempre un significato che non è né stabile né univoco, e che può anzi spesso essere ironico, ambiguo e contraddittorio, eppure esso rappresenta una possibilità per la mente di trovare riposo, e per la violenza di essere rimpiazzata da qualcosa come la bellezza.

Note

1. Cfr. *Le poesie delle donne* nel volume di Dacia Maraini *Donne mie*, Torino: Einaudi, 1974.

2. Non esiste ancora purtroppo una biografia di Amelia Rosselli. Sono state però pubblicate due raccolte molto utili per lo studio di questa poetessa fondamentale del '900: un numero monografico su Amelia Rosselli della rivista *Trasparenze* 17-19 (2003) a cura di Emmanuela Tandello e Giorgio Devoto, che raccoglie sia interventi critici che contributi biografici e bibliografici, e il volume *Una scrittura plurale: Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Novara: Interlinea, 2004, che raccoglie molto dei saggi e dei contributi giornalistici della Rosselli stessa. Da vedere anche il ricco *Dossier Amelia Rosselli* a cura di Siriana Sgavicchia in *Il Caffè illustrato* 12/13 (luglio ottobre 2003) e il numero monografico dedicato ad Amelia Rosselli dai *Quaderni del circolo Rosselli* 17 (1999), a cura di Stefano Giovannuzzi, che si appresta a curarne un altro per la stessa rivista. La tesi di laurea di Silvia De March, basata su una parziale ricognizione biografica, è stata pubblicata col titolo *Amelia Rosselli tra poesia e storia,* Napoli: L'Ancora del Mediterraneo, 2006, quando avevo già completato la stesura di questo saggio. È inoltre recentemente uscito lo studio comparatistico di Alessandro Baldacci, *Fra tragico e assurdo. Benn, Beckett e Celan nella poetica di Amelia Rosselli*, Cassino: Edizioni Edizioni dell'Università, 2006. Quasi tutte le poesie, anche in inglese, della Rosselli sono disponibili nel volume Amelia Rosselli, *Le poesie*, a cura di Emmanuela Tandello, prefazione di Giovanni Giudici, Milano: Garzanti, 1998 (seconda edizione). Si tratta di un'edizione più corretta rispetto alla prima del 1997, purtroppo contenente molti refusi.

3. Mi riferisco in particolare ai seguenti, classici testi: Virginia Woolf, *Le tre ghinee* (1938), Milano: Feltrinelli, 1992; Simone Weil, *Sulla guerra. Scritti 1933-1943*, Parma: Pratiche Editrice, 1998; Elsa Morante, *Pro e contro la guerra atomica* (1965), Milano: Adelphi, 1987; Maria Zambrano, *La tomba di Antigone* (1967), Milano: La Tartaruga, 1995.

4. *Intervista ad Amelia Rosselli*, a cura di Giacinto Spagnoletti (1987), in *Una scrittura plurale*, cit. L'intervista apparve originalmente in appendice a Amelia Rosselli, *Antologia poetica*, a cura di Giacinto Spagnoletti, Milano: Garzanti, 1987.

5. Baroni, Gabriella Palli. *Amelia assetata d'amore: colloquio con Aldo Rosselli.* In *Trasparenze*. 59-64.

6. *Variazioni belliche*. Milano: Garzanti, 1964. 46. Tutte le citazioni che seguono saranno tratte da questa prima edizione (VB), e indicate con il numero della pagina nel testo fra parentesi.

7. Ma sono comunque di grande interesse, specie per l'attenzione con cui sono state curate: Amelia Rosselli, *Memorie*, a cura di Marina Calloni, Bologna: Il Mulino, 2001.

8. Per il problema del rapporto tra poesia e malattia mentale, con particolare riferimento alla Rosselli, vedere il mio *Poetry and Madness*, in *Shearsmen of Sorts: Italian Poetry 1975-1993*, numero speciale di *Forum Italicum* (Italian Poetry Supplement) (1992): 132-152.

9. Per il complesso rapporto della Rosselli con la musica, cfr. il mio *Amelia Rosselli and the Esthetics of Experimental Music*, in *Galleria* 48 (Gennaio-Agosto 1997). Numero monografico su Amelia Rosselli. A cura di Daniela Attanasio e Emmanuela Tandello. 35-46. Da vedere anche gli interventi molto tecnici e approfonditi di Paolo Cairoli, *Spazio metrico e serialismo musicale. L'azione dell'avanguardia postweberniana sulle concezioni poetiche di Amelia Rosselli* e *Suggestioni sonore evocate dalla poesia di Amelia Rosselli*, in *Trasparenze*, 289-308.

10. Cfr. *Amelia assetata d'amore*, 64.

11. Intervista del 1990, citata in Francesca Caputo, *Cercare la parola che esprima gli altri*, in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale*. 9. Rosselli però si sarebbe certo riconosciuta cosmopolita nel senso positivo e etico-politico che questo termine ha acquistato nel dibattito contemporaneo. Cfr. soprattutto lo studio di Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*, New York: Norton, 2006.

12. Una prima edizione intitolata *Sonno-Sleep (1953-1966)*, con traduzioni di Antonio Porta, fu pubblicata a Roma presso Rossi e Spera, 1989. Seguì l'edizione del 1992 a cura di Emmanuela Tandello.

13. Cionostante, sostiene Nelson Moe in *At the Margins of Dominion: The Poetry of Amelia Rosselli*, in *Italica* V:69:2 (1992): 177-97, l'opera della Rosselli costituisce un attacco contro la tradizione poetica italiana moderna, ed una lotta dentro e contro il linguaggio. Ma per Moe (che si basa in parte sulla letture di Mengaldo e di Pasolini), il guerreggiare poetico della Rosselli è allo stesso tempo fondamentalmente autobiografico, estraneo ad ogni impegno civile, ed espressione di un'autoemarginazione che, pur essendo in un certo senso prettamente femminile, è in fondo tipica dell'alienazione del poeta contemporaneo.

14. Zambrano, Maria. *Pensiero e poesia nella vita spagnola* (1939). Roma: Bulzoni, 2005. 19-20.

15. Su questi temi in Hannah Arendt, cfr. Laura Boella, *Hannah Arendt. Agire politicamente, pensare politicamente*, Milano: Feltrinelli, 1995. Alcune delle idee fondamentali di Hannah Arendt sono sintetizzate nel suo saggio *Sulla violenza* (1970) Parma: Guanda, 1996.

16. Citato in Alban Berg, *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*. A cura di Frank Schneider. Leipzig: Reclam, 1981. 29.

17. *Documento* (1968), in *Una scrittura plurale*, 283, originalmente pubblicato col titolo *Alla ricerca dell'adolescenza* in *La fiera letteraria*, 25 luglio 1968.

18. *Non mi chiedete troppo, mi sono perduta in un bosco*, intervista a cura di Sandra Petrignani, in *Una scrittura plurale*, 291. L'intervista fu pubblicata su *Il Messaggero*, 23 giugno 1978.

19. *Documento*, 285. Su questo argomento, cfr. il mio *Variazioni su Amelia Rosselli* in *il verri* IX:3-4 (settembre-dicembre 2003): 131-150.

20. In un' intervista (pubblicata su *Il Mattino* l'11 novembre 1987), la Rosselli riafferma che la sua poesia è soprattutto *realistica*. Vedi Silvio Perrella, *Per Amelia Rosselli, Nuovi Argomenti* 12 (1997): 13: "io interpreto la realtà, non solo l'esperienza personale . . . Fui influenzata negli anni Cinquanta, trai 18 e i 30 anni dal neorealismo e dal marxismo, e dunque non perdo di vista nemmeno per un istante l'esperienza".

21. Pur denunciandone quella che le sembra una eccessiva e rischiosa oscurità, Biancamaria Frabotta riconosce nella poesia della Rosselli questa dimensione storica, che non si attenua ma, anzi, si acuisce durante gli anni di piombo in concomitanza anche con l'acutizzarsi della malattia della Rosselli (che portò eventualmente alla sua afasia poetica). Vedere *Le buone 'intenzioni' di Amelia Rosselli: qualche riflessione su Documento*, in *Trasparenze*, 333-342.

22. L'espressione "strategia della tensione" si riferisce agli attentati terroristici avvenuti tra il 1969 e il 1974. Anche se non ancora in modo del tutto chiaro, le indagini hanno indicato che gli attentatori responsabili erano appartenenti a movimenti politici dell'estrema destra, con alle spalle i servizi segreti e militari italiani ed americani. Il loro scopo era quello di creare uno stato di polizia, facendo credere che questi attentati venissero organizzati e eseguiti da membri dell'estrema sinistra. Nella strage di Piazza Fontana morirono 16 persone e 88 furono ferite. L'ultimo attentato di questo periodo (ma ne seguirono altri negli anni '80) fu la Strage dell'Italicus a San Benedetto Val di Sambro, in provincia di Roma, il 4 agosto 1974, in cui morirono 12 persone e altre 105 rimasero ferite.

23. Solo in questa luce, a mio parere, e certo non come mera patologia o tantomeno finzione, può essere compreso il senso del testo di Amelia Rosselli intitolato *Storia di una malattia*, datato 16 settembre 1977, e pubblicato su *Nuovi Argomenti* 56 (1977): 185-96. Il testo è incluso nell'antologia *Una scrittura plurale*, 317-326.

24. Manca ancora una storia della censura nel dopoguerra. Alcuni saggi su temi particolari si possono trovare in *Culture, Censorship and the State in*

Twentieth-Century Italy. A cura di Guido Bonsaver e Robert S. C. Gordon. Oxford: Legenda, 2005.

25. Nel sua recensione a *Tutte le poesie* (*L'Unità* (1 luglio 1970)), Rosselli discute apertamente la bisessualità del poeta e il franco erotismo della sua poesia. Cfr. *Una scrittura plurale*, 93-96.

26. Tra le continuatrici, oggi, di questa tradizione femminile, si possono fare i nomi di Antonella Anedda, Jolanda Insana, Rosaria Lo Russo.

27. Spagnoletti, intervista, 300.

28. Si veda soprattutto la sua recensione di *Wirrwarr* di Sanguineti (1972) in *Una scrittura plurale*, 99. Interessante anche il collage di otto ironiche "esercitazioni poetiche" raggruppate con il titolo "Palermo '63" in *Primi scritti (1952-1963)*. Milano: Guanda, 1980.

29. *La libellula* (1958). In *Serie ospedaliera*. Milano: Il Saggiatore, 1969. 3.

Riferimenti bibliografici

Amelia Rosselli. Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale. A cura di Stefano Giovannuzzi. *Quaderni del circolo Rosselli* 17 (1999).

Appiah, Kwame Anthony. *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. New York: Norton, 2006.

Arendt, Hannah. *Sulla violenza* (1970). Parma: Guanda, 1996.

Berg, Alban. *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*. A cura di Frank Schneider. Leipzig: Reclam, 1981.

Boella, Laura. *Hannah Arendt. Agire politicamente, pensare politicamente*. Milano, Feltrinelli, 1995.

Bonsaver, Guido e Robert S. C. Gordon, a cura di. *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*. Oxford: Legenda, 2005.

Clausewitz, Karl von. *Della guerra*. Trad. Ambrogio Bollati ed Emilio Canevari. Milano: Mondadori, 1970.

Dossier Amelia Rosselli. A cura di Siriana Sgavicchia. *Il Caffè illustrato* 13/14 (luglio-ottobre 2003).

Eraclito. *Frammenti*. Introduzione, traduzione e commento M. Marcovich. Firenze: La Nuova Italia, 1978.

Galleria 1/2 (gennaio-agosto 1997). Numero speciale su Amelia Rosselli, a c. di Daniela Attanasio e Emmanuela Tandello.

Maraini, Dacia. *Donne mie*. Torino: Einaudi, 1977.

Morante, Elsa. *Pro e contro la guerra atomica* (1965). Milano: Adelphi, 1987.

Moe, Nelson. "At the Margins of Dominion: The Poetry of Amelia Rosselli." *Italica* V:69:2 (1992): 177-97.

Perrella, Silvio. "Per Amelia Rosselli." *Nuovi Argomenti* 12 (1997): 12-13.

Re, Lucia. "Amelia Rosselli and the Esthetics of Experimental Music." *Galleria* 1-2 (gennaio-agosto 1997): 35-46.

———. "Poetry and Madness." In *Shearsmen of Sorts: Italian Poetry 1975-1993*. Numero speciale di *Forum Italicum* (Italian Poetry Supplement). A cura di L. Ballerini. (1992): 132-152.

———. "Variazioni su Amelia Rosselli." *il verri* IX:3-4 (settembre-dicembre 1993): 131-150.

Rosselli, Amelia. *Appunti sparsi e persi (1966-1977)*. Reggio Emilia: Aelia Laelia, 1983.

———. *Diario Ottuso (1954-1968)*. Roma: IBN, 1990.

———. *Documento (1966-1973)*. Milano: Garzanti, 1976.

———. *Impromptu*. Genova: San Marco dei Giustiniani, 1981.

———. *Le poesie*. A cura di Emmanuela Tandello, prefazione di Giovanni Giudici. Milano: Garzanti, 1998 (seconda edizione).

———. *Primi scritti (1952-1963)*. Milano: Guanda, 1980.

———. *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*. A cura di Francesca Caputo. Novara: Interlinea Edizioni, 2004.

———. *Sleep. Poesie in inglese*. Trad. italiana e postfazione di Emmanuella Tandello. Milano: Garzanti 2002.

———. *Variazioni belliche*. Milano: Garzanti, 1964.

Trasparenze 17-19 (Supplemento a *Quaderni di Poesia*). Numero monografico su A. R.. A cura di Emmanuela Tandello e Giacomo Devoto. (Contiene una bibliografia aggiornata a c. di Francesco Carbognin).

Weil, Simone. *Sulla guerra. Scritti 1933-1943*. Parma: Pratiche Editrice, 1998.

Zambrano, Maria. *La tomba di Antigone* (1967). Milano: La Tartaruga, 1995.

———. *Pensiero e poesia nella vita spagnola* (1939). Roma: Bulzoni, 2005.

Phantom, mirage, fosforo imperial: Guerre virtuali e guerre reali nell'ultima poesia italiana

Andrea Cortellessa
affiliation

> *Il calco reificato e irrigidito degli avvenimenti sostituisce, per così dire, gli avvenimenti stessi. Gli uomini vengono ridotti a spettatori di un documentario-monstre, che non conosce più spettatori, perché anche l'ultimo spettatore deve recitare la sua parte sulla tela.*
>
> Theodor W. Adorno, 1944

Le nostre
malattie
si fondono
E come portati via
si rimane

Giuseppe Ungaretti, 1916

"Allora era di scena il Vietnam, oggi altro. Il tempo non passa mai"[1]. Così, tra discrete parentesi quadre, Andrea Zanzotto aggiornava nel 1999, all'interno del "Meridiano" delle *Poesie e Prose scelte*, la sua nota al XVIII "pannello" di *Manifesti, profezie e giornali murali*. Cioè il testo della *Beltà* che meno mediatamente faceva riferimento – proprio nell'*annus terribilis* 1968 – appunto agli eventi del Vietnam. Il marzo di quell'ulteriore *terribilis* 1999, l'*altro* (*allora... oggi altro*) s'era appena manifestato coi bombardamenti "umanitari" della NATO in Serbia, dopo l'aggressione da parte dell'esercito federale jugoslavo nei confronti della regione autonoma del Kossovo, che – seguendo un cammino già percorso negli anni precedenti da Slovania, Croazia e Bosnia – aveva proclamato la propria indipendenza. Quei bombardamenti rappresentarono un *vulnus* prima di tutto giuridico: alla lettera della Costituzione di paesi che vi parteciparono e che assai poco potevano restare indifferenti a cotali questioni di diritto come Germania e Italia (all'epoca amministrata – è il caso di

ricordarlo – da un governo di centrosinistra), nonché più in generale alle convenzioni internazionali in materia di uso della forza. Sta di fatto che quello del Kossovo è un precedente che verrà assiduamente citato durante le successive campagne propagandistiche a favore degli interventi armati del 2001 (Afghanistan) e del 2003 (Irak).

Vediamo come trent'anni prima Zanzotto, davvero profeticamente, leggeva la guerra del Vietnam:

1 - L'un l'altro guarda e del suo corpo essangue
sul pomo della spada appoggia il peso. [...]
2 - E il torturatore e il tentatore
(apre una porticina, dissimula)
3 - Il paesaggio ha tutto confessato, essudato,
il paesaggio è in confessione, in sudore.
Il crimine, il crimine.
Là mi ero liberato da ogni sogno è un sogno,
Là facevo marcire l'attenzione: attenti.
Sottolineato col rosso encausto imperiale:
Ammissioni sogni segni.
Oh. O.
Vi si trascinano frammenti di prospezioni di pugne
di furberie d'imbrogli. Neanche. [...]
4 - E il tentatore riapre la porta
e il torturatore rilegge ciò che che
che aveva fatto rossamente essudare fuori.
[...] Colpisci
trafiggi dunque.
Diecimila frammenti d'acciaio irraggiati intorno. [...]
6 - E un "Mirage" e un "Phantom" un "Vie" un "Vite." Ultrasonici.
Segnalazioni nel fondo dell'occhio.
Ricognizioni del fundus oculi del fundus coelorum.
Soffioni soffiati pappi tutti questi lanci di paracadute,
falchi e colombe
farfalle e vespe sull'attraente sullo spolpabile.
7 - In ultima analisi in prima sintesi
tutto sottratto o sommato prima di ogni somma
[...] Napalm dietro il paesaggio. [...]
11 - Il torturatore il dongiovanni il cereo-ceroso
lo spaventapasseri in fumo di film.

12 - z/ Spasm or insensate war
13 - Non dimenticare il campo, l'intrinsechezza
che corre tra disparato e disperato,
la fine filialità paternità di questi ricami-richiami.
14 - "La mia paga, la mia paga!"

Naturalmente occorre rileggerlo *au ralenti*, un componimento come questo, onde non farsi fuorviare dagli incessanti scintillamenti di questi prodigiosi *ricami-richiami*: a dispetto delle apparenze, il campo semantico e psichico (*Non dimenticare il campo*) della guerra vi domina, infatti, in lungo e in largo. Trascriviamo intanto (con la dovuta cautela)[2] alcuni indispensabili suggerimenti dalle *Note* dell'autore: a partire dall'evidente riferimento dell'*incipit* alla *Gerusalemme liberata* (e in particolare all'episodio del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* messo in musica nei *Madrigali guerrieri e amorosi* da Monteverdi)[3] per finire coll'*explicit* nel quale echeggia il grido di protesta di Sganarello dal *Dom Juan* di Molière, "mes gages, mes gages" (quando il padrone sprofonda tra le fiamme dell'Inferno). In mezzo ricorrono, appunto, i nomi degli aerei da combattimento statunitensi e francesi allora impiegati sul teatro di guerra indocinese (più il "Vie" e il "Vite" inventati, o meglio che "esistono solo per analogia," come recitano le *Note*); nonché un certo numero di frasi campionate da un articolo dell'ideologo della guerra termonucleare, Herman Kahn, apparso su "Fortune" nell'aprile del '65 (in particolare, nella porzione che ho riportato, la frase su "*Spasm or insensate war*")[4].

Per capire la funzione dell'intertesto di Molière occorre far riferimento a un plesso tematico portante della *Beltà*, enunciato sin dal suo componimento iniziale *Oltranza oltraggio*. La guerra – una guerra oltretutto, come quella del Vietnam, condotta non solo contro gli uomini ma, attraverso la pratica della defoliazione con l'aggressivo chimico *Napalm*, anche contro quella Natura e quel Paesaggio per i quali Zanzotto, non dimentichiamolo, ha un trasporto definibile non altrimenti che religioso[5] – è infatti da intendersi come l'estremo manifestarsi di un principio di *offesa* ("oltraggio") insito in qualsiasi operare umano; un'*hybris* ambivalente peraltro, dal momento che essa incarna anche le nostre più nobili pulsioni conoscitive ed etiche[6], ma che se spinta sino alla violenza belluina e devastante della guerra (che *tortura* il *paesaggio* sino a fargli tutto *confessare*: *Colpisci / trafiggi dunque*) non può che identificarsi con un agente demoniaco – e anzi propriamente demonico – come quello tradizionalmente incarnato dalla figura di Don Giovanni, il *dissoluto punito*

di Da Ponte e Mozart: agente perturbatore e perturbante, destinato infine a essere riassorbito ed emendato dalla forza trascendente della Legge. Infatti il componimento che segue la *pièce de resistance* di *Manifesti, profezie e giornali murali*, e conclude *La Beltà*, s'intitola *E la madre-norma* ed è dedicato a Franco Fortini (il suo inizio peraltro si ricollega al duello tassiano dal quale siamo partiti: "Fino all'ultimo sangue / io che sono l'esangue").

"Il dongiovanni," identificato col "torturatore" che mette a ferro e fuoco il "paesaggio" (agente "tentatore," quest'ultimo, in tale epico confronto), è allora l'essere umano – e, infine, il poeta stesso (così per Dal Bianco)[7]. Infatti è la stessa poesia di Zanzotto – poesia mai così "incendiaria" e analogicamente sbrigliata, mai così *oltranzistica* e *oltraggiosa* dunque – ad essere in realtà chiamata in causa: messa in questione e sotto violenta accusa, prima d'essere ricondotta nell'alveo riequilibratore della *Madre-norma* (incarnata non a caso da Fortini, da sempre amico e rivale che rappresenta infatti, ben lungi dallo sfrenato sperimentare di Zanzotto, un principio di metastorico classicismo).

Ma l'aspetto davvero *profetico* di questo testo, cui si accennava, è da vedersi nella mossa d'avvio. Se è vero che i due contendenti (il poeta e il paesaggio, eterni protagonisti della *fantasque escrime* zanzottiana) finiscono per rispecchiarsi l'uno nell'altro ("non dimenticare" la loro "intrinsechezza," ci avverte Zanzotto), l'aspetto più perturbante del loro combattimento "all'ultimo sangue" è da vedersi proprio nell'*inganno percettivo* del quale cade vittima, nell'ipotesto tassiano, il personaggio di Tancredi (il crociato cristiano che, innamorato della bella saracena Clorinda, si vede sfidato in singolar tenzone da un cavaliere che, ricoperto dall'armatura, "un uomo stima"; al fin della licenza, scoperto il volto del contendente abbattuto e riconosciutolo proprio in quello di Clorinda, Tancredi dovrà "pagar" con "gli occhi suoi," "di quel sangue" che la sua spada ha "in maggior copia" sparso, "ogni stilla un mar di pianto"; ottempera così alla richiesta dell'infedele morente, d'essere battezzata per infine esclamare: "Ahi vista! ahi conoscenza!"). Per questo vengono evocati il *Phantom* e il *Mirage*. La guerra – nella metafisica metafora del testo come nella mostruosa letteralità della cronaca del tempo – è scontro fratricida, aggressione fra simili: ma il sistema delle apparenze, dei *fantasmi* e dei *miraggi*, l'eterno inganno che fa scagliare l'uomo contro l'altro uomo – cioè, appunto, *il genere umano contro se stesso* – continua nei secoli a celare la testa di Gorgone di questa verità ultima e squassante. Si può ben ripetere allora, con Tasso: "Oh nostra folle / mente."

Nei decenni successivi Zanzotto ha approfondito – sempre attento all'evolversi delle concezioni filosofiche contemporanee – questo tema della guerra come inganno, simulazione, *miraggio*. E di fronte ai conflitti più recenti questo poeta, che la critica fino a qualche tempo fa ha insistito a leggere come perfettamente asemantico e antistorico[8], ha mostrato la medesima acutissima capacità di decostruzione critica e in primo luogo, appunto, percettiva. A quasi trent'anni di distanza dalla *Beltà*, in *Meteo*, il componimento liminare intitolato *LIVE* – riprodotto nella grafia dell'autore come in una sorta di controveleno corporeo, biologico o come dice lui "biologale," alla sempre più disumanizzante tecnologia impiegata nei combattimenti – s'ispira stavolta (come più avanti altri versi dedicati alle vittime dei "cecchini")[9] allo strazio dell'ex Jugoslavia: "un teleschermo, fuori tempo massimo, / Dirette erutta e Balocchi"[10]. Ovviamente è uno strazio in sé, il bradisisma d'orrore biopolitico dei Balcani, ma dal punto di vista dello spettatore occidentale che quei massacri contempla seduto davanti al *teleschermo*, esso è anzitutto uno strazio percettivo e, diciamo pure a questo punto, gnoseologico. La guerra, efferato concentrato di *realtà* della più traumatica, appare ormai trasformata in risibile spettacolo mediatico, fantasmagoria di simulacri che la società dello spettacolo appiana cinicamente agli altri *paraphernalia* del proprio interminabile baloccarsi (*Dirette* e *Balocchi*, appunto).

*

Chi ha ritratto con maggiore spregiudicatezza questa nuova condizione occidentale è stato un poeta a Zanzotto, come s'è visto, assai vicino: Franco Fortini. *Composita solvantur*, l'ultimo libro licenziato prima della morte caduta il 28 novembre 1994, è – come gli ultimi del suo autore – libro a doppio passo e doppio regime: "di maniera e dal vero," insomma, come s'intitolava già una sezione di *Questo muro*, raccolta di svolta del '73. Una poesia "superbamente presbite,"[11] come ha sintetizzato con gusto aforistico il suo critico più fedele, è del resto da sempre quella di Fortini. Se un registro teso, tragicamente o più spesso elegiacamente testamentario, è quello della sezione d'apertura "L'animale" o, a maggior ragione, di quella quinta ed eponima, un registro d'atrabiliare amarezza, appena incipriata da frivola noncuranza, è quello che intride episodî sparsi del libro per poi concentrarsi nella controversa terza sezione, le *Sette canzonette del Golfo*. Ed è sintomatico di una situazione d'*esclusione dalla storia*, individuale e collettiva ("mentre prima Fortini si sentiva *nella storia* [...], poi si è sempre

più sentito *fuori della storia*, se ancora una storia, nel senso pieno, esiste")[12], che "i temi storici si rifugino soprattutto nella 'maniera:'"[13] è infatti in questo registro che, nell'ultimo libro di Fortini, si affacciano le sorti di "battaglie di popoli estrani," e i "clamori terribili e vani"[14] di "insepolti metalli" maneggiati da "lordi eserciti"[15].

> Se volessi un'altra volta queste minime parole
> sulla carta allineare (sulla carta che non duole)
> il dolore che le ossa già comportano
>
> si farebbe troppo acuto, troppo simile all'acuto
> degli uccelli che al mattino tutto chiuso, tutto muto
> sull'altissima magnolia si contendono.
>
> Ecco scrivo, cari piccoli. Non ho tendine né osso
> che non dica in nota acuta: "Più non posso."
> Grande fosforo imperiale, fanne cenere[16]

Così suona un'invocazione d'atroce ironia, apposta nell'ultima sezione prima dell'*Appendice di light verses e imitazioni* che conclude il libro (e, di questa sezione, ultimo componimento prima della "cornice" rappresentata dalla memoria della resistenza sovietica alle armate naziste giunte alle porte di Mosca nel "novembre 1941": ""Non possiamo più, – ci disse – ritirarci. / Abbiamo Mosca alle spalle." Si chiamava Klockov"; col tremendo epilogo, martellato in testamentario corsivo: "*Proteggete le nostre verità*")[17]. Torna qui insomma, prima delle corrusche fiamme della Seconda guerra mondiale, il fuoco chimico riversato dal cielo dai messi armati dell'"Impero," dai sicari aeroplananti che "varcano le nubi / cinte di lampi" recando con sé catastrofici messaggi provenienti dagli "imperatori dei sanguigni regni."[18] Dopo il *Napalm* di Zanzotto, insomma, il *Fosforo* di Fortini (si ricorderà del resto il cenno, già nella *Beltà*, al "rosso encausto imperiale").

Un sovrappiù di micidiale ironia è poi esibito, come si accennava, nelle *Sette canzonette del Golfo*: nelle quali il più tremendo dei panorami, quello incendiato dall'operazione *Desert Storm*, è verniciato di un'incongrua luce rosea, fra bamboleggianti ariette metastasiane, caramellate rime baciate candite da deliziose piccinerie lessicali: la "letizia del mattino," "la pace del vecchietto,"[19] il "leggero cielo,"[20] il "pigiama pervinca,"[21] le "volanti rubiconde mutandine."[22] "Terribile ed *awful* è la potenza del riso:

chi ha il coraggio di ridere, è padrone degli altri, come chi ha il coraggio di morire," diceva com'è noto Leopardi (autore che per Fortini ha contato più di quanto non si pensi)[23]. Ed è davvero – il terribile sarcasmo delle *Canzonette* – il sorriso, laido, di un teschio: a disegnare con impietosa allegoria l'imbambolamento terminale di un Occidente che vive la più fosca delle tragedie in forma di svagato *talk show*, tra un'inserzione pubblicitaria di dolciumi e il primo piano d'un bel paio di cosce rinfrescanti. Come ha ben indicato Luca Lenzini, questi "versi comici" sono tutt'altro che esorbitanti o accessorî (non sono confinati, infatti, nell'*Appendice*); suonano anzi necessari e persino perentorî: "quasi che le immagini di un conflitto offerto nelle forme dello spettacolo, e preinterpretato nell'atto stesso in cui si consuma, non potessero che far regredire la poesia, emarginarla a ninna-nanna per l'addormentamento, narcosi e ebetudine procurata."[24] Lo stesso Fortini, in un articolo apparso sul "manifesto" all'indomani di *Desert Storm*, aveva definito l'operato dei *media* occidentali come "obliterazione del reale" e specificato come fosse proprio nel senso della *regressione* e della *leggerezza artificiale* che tale obliterazione si nuoveva: "Mai come oggi la locuzione, "assenza di gravità" aveva anche alluso all'effetto dei gas esilaranti effusi dai "media." La vita è sogno e i giornalisti sognano per noi."[25]

L'ottundimento, la deresponsabilizzazione indotta dalla fruizione appunto come spettacolo, l'esorcizzazione criminale, capillare, della sostanza traumatica della guerra: tutto questo risuona, in tetra cantilena, in versi come questi – al di là delle apparenze, dunque – non meno che terribili:

> Lontano lontano si fanno la guerra.
> Il sangue degli altri si sparge per terra.
>
> Io questa mattina mi sono ferito
> a un gambo di rosa, pungendomi un dito.
>
> Succhiando quel dito, pensavo alla guerra.
> Oh povera gente, che triste è la terra!
>
> Non posso giovare, non posso parlare,
> non posso partire per cielo o per mare.
>
> E se anche potessi, o genti indifese,
> ho l'arabo nullo! Ho scarso l'inglese!

Potrei sotto il capo dei corpi riversi
posare un mio fitto volume di versi?

Non credo. Cessiamo la mesta ironia.
Mettiamo una maglia, che il sole va via.[26]

*

Proprio le *Sette canzonette*, che pure ancor oggi a molti appassionati lettori di Fortini continuano a far storcere il naso[27], sono un testo che ha avuto notevole fortuna presso i poeti delle generazioni successive: non a caso accomunati dalla critica più aspra nei confronti dei *media* e della loro indigeribile propaganda. Ha detto del resto Mengaldo che "forse proprio il manierismo è ciò che più avvicina Fortini ai moderni": e infatti sono affetti dalla stessa sindrome questi giovani, che con lui condividono il medesimo "atteggiamento mentale, tra archeologismo, doppio gioco e difficoltà di far poesia con mezzi totalmente nuovi"[28].

Due anni dopo *Composita solvantur* esce *Àlcali*, primo e riassuntivo nonché assai tardivo volume di Lorenzo Durante – virtuoso artefice metrico e operatore di capziosi recuperi di modernariato, fra le anime dell'unico gruppo d'avanguardia letteraria nato, in Italia, nei "leggeri" e narcotizzati anni Ottanta: il collettivo *K.B.*[29] – nel quale figurano *sette haiku del golfo (dal fu Turista per Caso al fantasma del pirata Tèstanera)* datati "primo marzo novantuno." La miniaturizzazione fortiniana si sposa – in connubio che è lecito dubitare potesse gradire l'autore di *Composita solvantur* – con la "sintesi" marinettiana (l'onomatopea guerresca "tumbtumb," "l'immaginazione senza fili" delle metafore "assolute," costruite col semplice uso del trattino...)[30]:

1.
ebrei frittelle
selciato-materasso
demolizione

2.
tumbtumb violette
bilancia piatti piombo
torrefazione

3.
furia chirúrgia
sabbie-forni-di-navi
fermentazione

4.
comandi-sassi
battaglioni-formiche
rivoluzione

5.
fucili-martiri
miscuglio andirivieni
lacerazione

6.
accecamento
cielo-bianco-di-caldo
dominazione

7.
disfatta araba
sanguinolenza siesta
germinazione[31]

Poeta di tutt'altro temperamento è Eugenio De Signoribus – ma anche per lui la lezione di Fortini è stata centrale (e senz'altro fruita con minore ambiguità affettiva). In *Istmi e chiuse* del '97 (che resta con ogni probabilità il suo capolavoro) figura una sezione dal titolo "Luce inerme," al cui interno si susseguono sei strofette di otto versi ciascuna (suddivisi in quattro distici) intitolate *Belliche* e composte (come recita la nota in fondo al volume) "nel gennaio del '91:" ossìa proprio durante la Prima Guerra del Golfo. Il senso di *riduzione* della tragedia storica non è portato all'estremo di sarcasmo delle coeve *Canzonette* fortiniane ma in ogni caso sorprende e può sconcertare – se lo paragoniamo alle posture retoriche, fragorosamente tribunizie, che pertengono alla tradizione italiana della poesia *civile*. Ma proprio per questo un filosofo come Giorgio Agamben (che da tempo s'è dedicato alla ridefinizione di ruoli e diritti della *cittadinanza*, per l'appunto) ha potuto scrivere, a lui riferendosi, che

"tanto dimesso da non poter essere riconosciuto, così forte da risultare appena udibile – parla forse il più grande poeta civile della sua generazione."[32] Riporto la prima e l'ultima delle *Belliche*[33]:

(gara civica)

a nostro vanto, a nostra civiltà
s'impenna la lingua nel parabolare

il bene comune, il comunale assetto
la civile fortezza occidentale

orgoglio che stradice, vanità o semenze
d'idee malnate o arie superiori

cicale nelle scarpe verniciate
mire e belletti del brutale aspetto

( )

luce inerme, irredenta luce
che bruci nel mondo inospitale

tra i solchi scellerati e i cancelli
fissati dalla mente criminale,

nell'angolo cieco o nel vuoto delle stanze
tu sei, o nel pianto del luminìo campale…

il faro ipocrita illumina le bande
ma tu esisti e cerchi i tuoi fratelli

De Signoribus intende così rendere persino fisicamente, verrebbe da dire, il senso d'*inermità* (categoria-chiave della sua poetica) d'un individuo suo malgrado coinvolto in eventi di lui enormemente più grandi – e di altrettanto enorme criminosità. Cosa può un singolo, infatti, contro le *idee malnate o arie superiori* che conducono per *orgoglio* o *vanità* leader politici, militari e altre *menti criminali* a condurre inconsapevoli *bande* armate a massacrarsi nel deserto d'ogni speranza? Sarà, la sua, una

voce sommessa, stentata, quasi balbettante; infinitamente sovrastata dalla propaganda assordante di *mass media* sempre più potenti e prepotenti (che utilizzano, per diffondere universalmente le proprie menzogne, le antenne dette "parabole" – termine del quale il poeta coglie l'atroce stortura semantica rispetto al significato tradizionale del racconto evangelico).

Ma proprio l'*inermità* di questa voce contiene in sé una paradossale luce di speranza: nell'insistere testardo a malgrado tutto *esist*ere – e, così, *cercare* i propri *fratelli*: milioni e milioni di individui altrettanto *inermi* che, insieme, potrebbero cessare di esserlo. E *a posteriori* il grande movimento per la pace che imprevedibilmente ha percorso le piazze di tutto l'Occidente all'inizio del 2003, alla vigilia del nuovo attacco all'Iraq, parrebbe quasi dar ragione – a questa voce d'insensata, irragionevole, necessarissima utopia.

Dopo aver composto *Prosette inermi* e *Ariette occidentali* (forme nelle quali la riduzione a balbettìo inerme, segnalata dal suffisso, rinvia con ogni probabilità, appunto, alle *Canzonette* originali)[34] De Signoribus ha scritto d'impulso – in una sola notte d'angoscia alla fine del 2001, all'inizio dei bombardamenti sull'Afghanistan dell'operazione *Infinite Justice* – le sestine d'ottonari di *Memoria del chiuso mondo*: nelle quali mi pare ancora più evidente, per l'allusività metrica ma soprattutto per l'impiego di bamboleggianti diminutivi in serie (*i bambini sgranatelli / stanno intorno ai cingolati / cingolanti musichette / dei sonori vincitori*), non ultimo quello della *Nota* autoriale ("Questa memoria – o forse meglio memorietta – è dedicata a quei popoli inermi e spaventati che si ritrovano a subire le devastanti guerre delle cosiddette superpotenze... Secondo il costume dei tempi"), il rinvio al modello fortiniano:

> nel fortino abbarbicato
> il rinchiuso formicaio
> è incendiato dal becchino
> il tribale mugiaidino,
> sotto l'occhio consensuale
> del civile occidentale[35]

Parla infatti Andrea Cavalletti, nella nota conclusiva, di una "musichetta politica." Mercè questa (anche autopunitiva) "riduzione" stilistica[36], la categoria dell'*inermità* "rivela ora il suo carattere dialettico: poiché solo in quanto è in grado di esprimere, e svelare, il contegno dell'assassino,

restituisce, all'opposto, una chiarezza del mondo inospitale."[37] E le immagini di questo *mondo inospitale*, percorso dai profughi e dagli "spatriati" di tutti i paesi "liberati," lampeggiano nei magnifici versi-non versi compresi nella prima sezione, "Nel passaggio del millennio," dell'ultimo libro di De Signoribus, *Ronda dei conversi*. Una specie di apocalittico diario del passaggio dal 2001 al 2002, contrassegnato appunto dai bombardamenti in Afghanistan:

> per tutto il tempo dell'1 sul calendario è segnato così:
> piantati più semi di piombo che alberi, soppressi più
> umani di quanti liberati...
> tanti, sorgenti dal fango o
> dalla sabbia, annunciano la resa appena aperti gli occhi:
> viaggiano da un pozzo all'altro dentro le tracolle
> materne... e in quei cullamenti è premiata la loro
> nascita... poi, messi a terra, offrono a chi li guarda
> le loro antiche pupille[38]
> dell'ignobile secolo dei secoli t'accompagna una bolla di
> sgomento: tutte le magnificenti riedifiche avvengono
> sopra sette strati di simboli e cadaveri...
> i morti sono le fondamenta del tempo ventunesimo
> dopo Cristo... e la soddisfazione dei rinnalzatori e
> dei riabitatori non può essere pienamente sicura:
> perché nessuna casa può più appartenere veramente
> a qualcuno[39]

Testuale parrebbe invece la ripresa da Fortini operata da uno dei sodali di Durante nel gruppo *K.B.*, Gabriele Frasca (sul quale avrò modo di tornare più avanti). È proprio *Se volessi un'altra volta...*, il componimento di *Composita solvantur* sul "fosforo imperiale," che pare faccia in tempo a risuonare in questa prosa ritmata compresa in un libro uscito l'anno dopo quello di Fortini, e nella stessa collana (la "bianca" Einaudi), *Lime*:

> [...] finisce che vorresti essere muto. esserlo stato sempre. i giorni uguali. le stesse notti. se non per la pelle. se non per questi solchi. questi mali pressi. l'uno ti prende e non espelle l'altro. ma tutti assieme. tutti addosso. dicono i colpi. e tu ci metti belle parole. batti il tempo del *non posso*. lo sai. è così

> che basta. è così che ti grattano la vita. sei nel fosso. lo sai. dici sei fuori. dici. me? me? non è me che avranno. fa lo stesso. ti hanno. sei del macello. sei con te. lo sei. sei questa guerra. sei chi ti ha oppresso. perché su questo schermo resta impresso. fra i morti che hai ingoiato. il tuo riflesso.[40]

Dove diventa esplicito, alla conclusione, il tema della fruizione della guerra attraverso lo *schermo* televisivo. Condizione tipica, questa, dell'odierno cittadino-spettatore-consumatore occidentale; la quale fa sì fra le morti fruite per via virtuale (*i morti che hai ingoiato*) finisca per annoverarsi anche, appunto, quella del soggetto (*su questo schermo resta impresso... il tuo riflesso*): morto alla propria presenza intellettuale, alla propria capacità di volizione, alla propria esistenza politica dunque.

*

All'inizio del 1991 Jean Baudrillard – mentre gli Stati Uniti e i loro alleati ammassavano forze al confine iracheno e lanciavano l'ultimatum al dittatore Saddam Hussein perché ritirasse i propri uomini dal Kuwait – aveva garantito l'opinione pubblica europea che la *guerra non avrebbe avuto luogo*[41]. Per poi precisare, a *Desert Storm* avviata e fulmineamente conclusa, che quella guerra che *tutti* avevano visto (o creduto di vedere) nei propri telescherni davvero, in effetti, non *aveva avuto luogo*. Al di là dell'immediata zona dei combattimenti, nel Golfo, quella guerra era stata vissuta dall'opinione pubblica appunto in modo virtuale, spettrale – contrassegnata dalle immagini verde pallido, all'infrarosso, della CNN (perturbantemente simili a quelle d'un film di successo di quella stagione, *The silence of the lambs* di Jonathan Demme). *Phantom* e *Mirage*, cacciabombardieri americani e francesi ormai tecnologicamente obsoleti, fecero in quell'occasione i loro ultimi voli operativi. Erano i loro nomi, invece, ad aver preso il comando delle operazioni[42].

Non era solo il *calembour* d'un sofista. Nel 1991 quello andato in scena nell'area del Golfo era lo spettacolo terminale di una tradizione – quella della "guerra postmoderna," nella quale il ruolo dei *media* e della loro traduzione degli avvenimenti bellici in termini narrativi e spettacolari diviene, da accessorio e di servizio, logistico e militarmente decisivo – che, a sentire Fredric Jameson, era iniziata proprio col Vietnam[43]. Su questo punto è in corso un ingente dibattito storico, e non so se sia corretto continuare a sostenere che il fallimento degli Stati Uniti in Vietnam

sia stato effettivamente causato dall'opinione pubblica e dal ruolo dei grandi networks televisivi che, da un certo momento in avanti, decisero di non più minimizzare, e anzi proporre in chiave tragica e luttuosa, quanto avveniva in Indocina. Quel che si può dire con certezza è che i successivi conflitti nei quali sono stati coinvolti gli stessi Stati Uniti (conflitti nei quali i due presidenti Bush non hanno celato l'intento, più o meno collaterale, di liberare il paese dal "complesso del Vietnam") hanno visto un ruolo dei *media* sempre meno indipendente, sempre più strettamente coordinato – da un punto di vista logistico – alle scelte tattiche e strategiche del complesso militare. Talché la pratica del giornalismo *embedded*, e le intimidazioni a quegli operatori mediatici che eventualmente non vi si sottomettano, hanno raggiunto da ultimo – nell'arco che va dal cannoneggiamento dell'Hotel Palestine all'attentato all'inviata del "manifesto" Giuliana Sgrena costato la vita all'agente Luciano Calipari – le proporzioni di una vera e propria "guerra mediale," come l'ha definita uno dei poeti che già abbiamo incontrato, Gabriele Frasca, in un saggio autenticamente fondamentale (ai fini della mia prospettiva) come *La scimmia di Dio*, pubblicato nel 1996.

La guerra "mediale" non è una *media war* nel senso delle *phony wars*, delle azioni di guerra compiute cioè con l'aiuto determinante dei *media* (Frasca cita l'episodio poco noto, ma impressionante, della Seconda Guerra Mondiale che inizia con l'attacco nazista alla Polonia, nel settembre del '39, preceduto dalla messa in scena radiofonica, da parte dei tedeschi, di un falso attacco polacco in Alta Slesia: operazione assai simile, dunque, alla celebre riduzione radiofonica di Orson Welles della *Guerra dei mondi* che, proprio l'anno prima, aveva scatenato un'ondata di panico negli Stati Uniti)[44]; la "guerra mediale" compie un salto di qualità perché usa i *media* come armi *contro gli altri media*. La rappresentazione della guerra combatte, insomma, con *altre* rappresentazioni concorrenti: e la posta in gioco è la "verità" da far credere a chi degli stessi *media* è sfortunato utente.

Un altro componente del già ricordato gruppo *K.B.*, poeta che è anche epistemologo della percezione e dell'intelligenza artificiale, il genovese Marcello Frixione, non a caso è stato fra i primi della sua generazione a denunciare l'inganno percettivo, il *trompe-l'oeil* su scala mondiale. E certo non a caso, poi, s'è intitolato *Diottrie* il suo primo libro di versi (1991): la prima delle guerre a tutti gli effetti postmoderne (post-vietnamite, cioè), quella nelle Falkland-Malvinas del 1982, vi si trovava ridotta – in una breve, smaltata sezione dal titolo "royalairforce"

– a stordita cantilena di decalcomanie da rotocalco (come la guerra "mancata" di Sereni in un episodio archetipico di *Diario d'Algeria*, *Pin-up girl*)[45]. Un velo, un filtro che tutto rinvii – tutto svii. Inafferrabilità, intangibilità del reale: Phantom, Mirage. (Starfighter è il nome di un altro aereo da caccia della stessa generazione, l'F-104, affettuosamente soprannominato dai piloti "tomba volante" per l'alta percentuale di incidenti nei quali si trovò coinvolto, nei suoi anni di servizio attivo.)

> starfighter oh starfighter
> urlando cupi al raffio
> rime se corazzate
> cede (rombando) a squasso.[46]

Un poeta che ha condiviso con Frixione l'effimera esperienza dell'ultimo movimento d'avanguardia letteraria del secolo, il Gruppo '93, è Lello Voce: di certo il più esplicitamente "politico" (e talora non del tutto immune da retorica) fra gli autori della sua generazione. Anche nel suo caso, come in quello paradigmatico di Frixione (e vedremo, in maniere differenti, anche per Magrelli e Frasca), ha un peso decisivo il riflettere su condizioni e limiti della percezione. La sua raccolta uscita nel '99, dall'eloquente titolo *Farfalle da Combattimento*, vuol mettere il lettore nelle condizioni di *intuire* le tracce della violenza e della sopraffazione insidiosamente celate nella vita di tutti i giorni, negli oggetti di consumo quotidiano e persino nelle più "innocenti" manifestazioni della natura. Esemplare la copertina, affidata a una cosiddetta "trappola percettiva," cioè a un disegno anamorfico, firmato da Silvio Merlino: nel quale, a ben guardare, si può cogliere la silhouette d'un cacciabombardiere "nascosta" tra i frivoli, festosi colori di una farfalla... Per questa via la parola di Voce acquista una *politicità di secondo grado*: assai più "combattiva" – e profondamente vulnerante – dei ritmatissimi *slogan* cui si potrebbe ridurre una sua lettura "prima."[47]

È stato comunque – lo si accennava – solo coll'aspra cortocircuitazione linguistica del Kossovo (emblematizzata dall'espressione *guerra umanitaria*, indigeribile da chiunque abbia un minimo di educazione linguistica) che la letteratura italiana ha riconosciuto fino in fondo la natura mortiferamente ingannevole dello spettacolo di guerra. Sino alla prima guerra del Golfo, infatti, la corporazione dei poeti poteva ancora venire chiamata, a celebrare in versi la famigerata immagine del cormorano dalla ali ingrommate di petrolio – che di quella guerra era divenuta

un po' il logo propagandistico agli occhi dell'opinione pubblica. Salvo poi trasecolare di fronte alla rivelazione che quell'immagine, pescata fra quelle di repertorio di chissà quale disastro ecologico nell'Oceano Pacifico, era a tutti gli effetti un *falso*.

Proprio uno di quegli incauti consumatori di propaganda, Valerio Magrelli, sarà di lì a poco in prima linea nel denunciare gli effetti disastrosi dell'operare della Scimmia nello Schermo. Il suo penultimo libro di versi, *Didascalie per la lettura di un giornale*, mette in scena il *tòpos* lucreziano del farsi spettatori dell'altrui naufragio – ma con quale sarcastica amarezza:

> Il confine tra la mia vita e la morte altrui
> passa dal divanetto di fronte alla tv,
> pio litorale dove si riceve
> il pane dell'orrore quotidiano.
> Davanti all'ingiustizia che sublime
> ci ha tratti in salvo per farci contemplare
> il naufragio da terra,
> essere giusti rappresenta
> appena la minima moneta
> di decenza da versare a noi stessi,
> mendicanti di senso,
> e al dio che impunemente
> ci ha fatti accomodare sulla riva,
> dal lato giusto del televisore.[48]

Le *Didascalie* uscivano, alla fine di marzo del '99, proprio mentre un pressoché unanime coro mediatico salutava festoso il ritorno dei massacri con i bombardamenti in Kossovo; la sua immagine lucreziana del "naufragio con spettatore," per dirla con Hans Blumenberg[49], utilizzava un non saprei dire quanto volontario, ma assai appropriato, *calembour* scatologico (in merito alla "decenza da versare a noi stessi"). In quei giorni di sangue e di retorica mostruosa, colpì con violenza, chi lesse questi versi, l'ironia atroce di quel "lato *giusto* del televisore" dal quale la sorte, o un qualche "dio" davvero impudente, ci aveva collocato.

Il motivo "lucreziano" è ripreso da Magrelli in un componimento del suo ultimo, recentissimo libro *Disturbi del sistema binario*, intitolato *Guardando le colonne di profughi da casa mia*. Ma il libro è per intero dedicato all'esperienza del *conflitto*: dal microcosmo famigliare alla cronaca

nera sino a giungere, appunto, alle guerre "asimmetriche" del presente (nella quarta di copertina, di mano autoriale, si parla di una "famiglia" che "rappresenta una zona di guerra, in un mondo infestato da sopraffazioni private e pubbliche, fratricidi e genocidi, Erika e Irak")[50]. Ma un poeta, quale è Magrelli, fortemente speculativo e intriso di cultura filosofica, non poteva non spingere la sua riflessione sul conflitto anche *in interiore homine* o, piuttosto (e più in sintonia con gli interessi fenomenologici che avevano informato le sue prime raccolte, specie quella d'esordio *Ora serrata retinæ*), a livello percettivo e interpretativo. Il primo conflitto che si presenta alla sua attenzione è infatti silenzioso e, apparentemente, innocuo. Un test percettivo, quello dell'"anatra-lepre" mutuato dalle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein: di fronte a un'immagine suscettibile di due antitetiche letture (appunto: anatra o lepre?)[51] si scatena in ciascuno di noi quello che un grande maestro dell'ermeneutica recentemente scomparso, Paul Ricoeur, ha per l'appunto definito *Il conflitto delle intepretazioni*[52].

Così che, col medesimo sguardo da moralista fenomenologo (se mi si passa l'ossimoro) che gli abbiamo conosciuto in *Didascalie per la lettura di un giornale*, Magrelli può tornare sul tema della guerra insistendo però, piuttosto, sulla *guace*: neologismo che mette insieme *guerra* e *pace* per descrivere questo ripugnante *terrain vague*, questa lutulenta guazza cui s'assimila lo stato d'indeterminato allerta nel quale ormai da anni l'Occidente si trova confitto (la *Nota* autoriale suona: "dicesi "guace" la confusa mescolanza di guerra e pace caratteristica della nostra epoca"). Dove probabilmente, dal punto di vista dello spettatore occidentale, la cosa più inquietante è proprio l'incapacità di assumere, per sé, la condizione di *pace* o di *guerra* (la "porta di Giano" allude alla tradizione latina di tenere aperta la porta del tempio di Giano nei periodi di guerra, e di chiuderla in tempo di pace; ma Giano è per l'appunto il dio bifronte... quella di "Duchamp" evoca invece una celebre opera del 1927, dell'archimandrita del Dada, la *Porta di Rue Larrey 11*: il cui cardine è alla congiunzione di due aperture, due "luci" l'una perpendicolare all'altra. E dunque, se "chiude" da una parte, "apre" dall'altra. Ma, mostra Magrelli, è altrettanto valida la reciproca...)[53]:

La guace

I.
Acqua salmastra, né dolce né salata,

bensì salata e dolce.
È quanto accade quando i fiumi
della guerra e della pace
si gettano in un unico acquitrino,
in una stagnazione della vita
infestata di morte,
in una effervescenza della morte
inquinata di vita.

II.
La porta del tempio di Giano
è diventata quella di Duchamp,
aperta e chiusa insieme:
non serve più a tenere fuori i mostri,
ma nemmeno ad accoglierli.[54]

Un concetto abbastanza simile alla "guace" di Magrelli si può considerare quello di "tregua." Sospensione dei combattimenti che però quei combattimenti presuppone: prima e dopo di essa. Interminabili, forse; sino a sospettare, appunto, che sia quello di *guerra* lo stato normale delle nostre vite – e, la *pace*, solo un'effimera illusione. Su questo ha riflettuto, proprio durante i fatti del Kossovo, Antonella Anedda in quello che resta il suo miglior libro di versi, *Notti di pace occidentale*. Un titolo ironico: a sua volta non immemore, forse, dei sarcasmi fortiniani. La *pace occidentale* è argomento della prima sezione del libro, che ospita versi scritti appunto fra la Guerra del Golfo e quella del Kossovo. Vi si disegna (recita la *Nota* in coda al libro) "l'idea di un Occidente circondato da guerre apparentemente concluse e di un'Europa che non vive una pace, ma una tregua atterrita." *Versi per una tregua* s'intitolavano, infatti, questi stessi anticipati nel maggio del '99, nel pieno dei bombardamenti, su "Poesia."[55] Il punto di partenza anche in questo caso è un'immagine proveniente dalla zona di guerra; ma non si tratta dello spettrale, fantasmagorico, ingannevole rincorrersi di traiettorie sugli schermi – bensì d'una realistica, dolorante immagine "dal basso." Dalla quotidianità stravolta, cioè, dei civili che tentano di trovare riparo dai bombardamenti, dai mitragliamenti, dagli spari isolati e micidiali dei "cecchini" (un'immagine che avevamo già trovato in *Meteo* di Zanzotto):

Correva verso un rifugio, si proteggeva la testa.
Apparteneva a un'immagine stanca
non diversa da una donna qualsiasi
che la pioggia sorprende.

Non volevo dire della guerra
ma della tregua
meditare sullo spazio e dunque sui dettagli
la mano che saggia il muro, la candela per un attimo accesa
e – fuori – le fulgide foglie.
Ancora un recinto con spine confuse ad altre spine
spine di terra che bruciano i talloni.

Ciò che si stende tra il peso del prima
e il precipitare del poi:
questo io chiamo tregua
misura che rende misura lo spavento
metro che non protegge.

Vicino a tregua è transito
da un luogo andare a un altro luogo
senza una vera meta
senza che nulla di quel moto possa chiamarsi viaggio
distrazione di volti
mentre batte la pioggia.

Alla tregua come al treno occorre la pianura
un sogno di orizzonte
con alberi levati verso il cielo
uniche lance, sentinelle sole.[56]

La categoria della *tregua* ha in questa poesia, del resto, una connotazione filosofica che esorbita anche dalla circostanza storica della guerra; in un suo intervento una volta Anedda ha infatti definito – il *metro* che dovrebbe proteggere dal *precipitare del poi* – "recinto:" zona franca da salvaguardare anche nella vita di tutti i giorni, la capacità di vegliare, custodire, forse redimere le cose che abbiamo sempre sotto gli occhi: "uno spazio all'interno del quale [...] gli oggetti e gli esseri respirino gli uni accanto agli altri, abbiano durata e luce."[57] Difatti l'ultima stanza

allinea, alla fine dei quattro versi, immagini di apertura e spaziosità di ampia, quasi insostenibile luminosità: *pianura*, *orizzonte*, *cielo*, *sole* (in realtà quest'ultimo termine è aggettivo riferito a *sentinelle*; ma che si renda ammissibile l'equivoco – anche per metonimia col *cielo* del verso precedente – è sintomatico dell'ampiezza di respiro che il componimento è riuscito ad conseguire). L'ultima immagine, perfettamente analogica, è tipica della maniera "notturna," di verticale simbolismo, della poesia di Anedda: il pensiero del *treno*, che attraversa lo spazio della *pianura*, evoca gli *alberi*: sorta di punteggiatura del paesaggio che conferisce anima e senso all'*orizzonte* ove lo si guardi, appunto, dal finestrino di un *treno* in corsa. Ma il riapparire, nell'ultimo verso, di presenze sia pur remotamente "militari" (le *lance*, le *sentinelle*) – evocate per analogia d'immagine dallo slancio verticale degli *alberi* – ci ricorda come non in una situazione di pace ci troviamo: ma solo in una *tregua*, appunto[58].

Una voce decisamente più acida è quella di Tommaso Ottonieri, ultimo dei quattro componenti la "band" riunitasi negli anni Ottanta, il già citato gruppo *K.B.* Nella sua più organica raccolta poetica, *Contatto*, lentamente stratificatasi in più di vent'anni d'attività, figura fra l'altro il remix di una popolare canzone del '76, *Hotel California* degli Eagles, dal titolo *Hotel Jugoslavia*. Il riferimento è a uno dei più traumatici "errori collaterali" prodottisi durante la campagna di bombardamenti sulla Serbia seguita agli scontri e alle "pulizie etniche" nel Kossovo, alla quale prese parte anche l'aeronautica militare italiana per la prima volta impiegata in azioni di guerra dal '45 (in barba alle precise disposizioni dell'articolo 11 della nostra Carta Costituzionale). Proprio lo storico albergo di Belgrado così chiamato venne investito dalle esplosioni, mentre la guerra televisiva – che conservava i caratteri "spettrali" sperimentati durante la Prima Guerra del Golfo – sollecitava a Jesse Jackson il parallelo con la grammatica visiva dei videogame (il salto di qualità tecnologico prodottosi negli otto anni trascorsi consentì nell'occasione, fra l'altro, quella "soggettiva della bomba" profetizzata dal Frasca della *Scimmia di Dio*...)[59] – di qui il sottotitolo di Ottonieri, *Nintendo War*:

Hotel Jugoslavia (i.e.: *Nintendo War*)
da the Eagles

...Spesso cielo d'asfalto, s'arroventa negli occhi
Vento grasso di fuochi, su dall'aria che danza
È una lama di luce, scava qui la distanza
La mia testa è bitume, dal pulsante si sgancia:

Vita, scarica, in frantumi. La testata, si sgancia:

Giù, a siluro: da Aviano: qui, all'Hotel Jugoslavia.

... Lei che in piedi sulla soglia, resta immota e mi fa cenno
Che mi dice, – tu lo sai, che ogni cielo è ogni inferno, –
Poi accendendosi candele, che non capisco come
La sirena va in fusione, grida È-Umana-Missione:

Che noi intrude Missione. Impossibile, Missione:

È un incendio: la notte: nell'Hotel Jugoslavia.

... Suoni in fondo al corridoio, ricomponendo un coro
Da smembrati cortei, metallici salmodiano
Giù da una sala giochi, d'inabissato hotel
Spingi forte sul joystick, che passerai il livello:

Ogni vita esaurita, risettando, rinsangua:

Questo è il rogo: Nintendo: dall'Hotel Jugoslavia.

... Specchi invertono il soffitto, alcool spuma dai cubetti
E mi trovo cablato nei miei stessi congegni
Sulla Hall Jugoslavia, dalla palude emersa
La simulo e non posso più ammazzare la bestia

Sull'Hotel Jugoslavia, negli scrocchi della festa
Scaricando i miei alibi, per cumular tempesta
Benvenuto all'Hotel, al livello finale
Spara quanto ti pare, mai lo potrai lasciare[60]

Si tratta d'un tipico esempio della testualità di Ottonieri, perché la sua studiatissima partitura metrico-ritmica manieristicamente si cala su un materiale dato, e pressoché universalmente noto (*Hotel California*, peraltro, già nella versione originale è testo inquietante e vagamente *horror*, il finale dice: "cercai il passaggio che mi riportasse / indietro nel posto in cui ero prima / "Rilassati" disse l'uomo della notte / noi siamo programmati per ricevere / tu puoi lasciare l'albergo quando vuoi, / ma

non potrai mai abbandonarci"). Ottonieri è, fra i nostri poeti, il più radicale a sovrapporre guerra reale a guerra virtuale; mutua la grammatica stessa del *videogame*, dominata da *pulsanti* e *joystick* non troppo dissimili dai comandi d'arma presenti sui "veri" caccia; struttura il testo secondo *livelli* successivi di crescente complessità, sino all'*Impossibile, Missione* di averla vinta al *livello finale* (il riferimento è ovviamente al serial *Mission: Impossible*, alle sue inverosimili attrezzature tecnologiche non meno che alle sue scenografiche esplosioni...). E termina su un'immagine tragica di cattiva infinità: quella che gli eventi del '99 hanno lasciato in eredità, purtroppo, a noi spettatori delle *Nintendo War* del terzo millennio. I cui fragori "reali" però – da New York a Bali a Sharm-El-Sheik, da Madrid a Londra – si avvicinano sempre più. Avvicinando sempre più gli spettatori a prendere coscienza, forse, della loro reale condizione: quella di bersagli.

Ma non stupisce che il nostro autore ad avere più insistito sul tema della guerra virtuale e di quella che chiama *sostanza traumatica del mondo* – cioè la guerra tragicamente *reale* che quella virtuale infinitamente allontana dalla nostra coscienza – sia Gabriele Frasca. Che abbiamo visto riflettere in profondità, nel volume *La scimmia di Dio* e altrove, su quest'indistruttibile palinsesto del nostro immaginario. Proprio all'inizio di questa storia, il 17 marzo 1991, Frasca si trovava a condurre in diretta una trasmissione di Radio Uno, *Audiobox* (spazio, poi abolito, allora dedicato dalla RAI alla ricerca radiofonica e radiodrammaturgica). Al giungere della notizia dell'inizio di *Desert Storm*, nel susseguirsi frenetico dei dispacci, fa in tempo a mettere in onda *Swastika Girls* di Robert Fripp e Brian Eno e *The Third Reich'n'Roll* dei Residents, per annunciare poi la data di quella trasmissione: anno 69 dell'Era Fascista. Il riferimento, "wellesianamente" terroristico, era al romanzo ucronico del 1963, *The Man in the High Castle* di Philip K. Dick: ben noto prodotto della *science fiction* maggiormente legata al clima "lisergico" della California di quegli anni, che com'è noto immaginava un presente alternativo nel quale la Seconda Guerra Mondiale fosse stata vinta dalle potenze dell'Asse (e gli Stati Uniti ne fossero stati divisi in due sfere d'influenza: nazista a Est, giapponese a Ovest). Un'idea poi ripresa da molti scrittori "alti," come il Pynchon di *Gravity's Rainbow* e il Philip Roth di *The Plot against America*. Ma Frasca, nella *Scimmia di Dio*, l'ha ripresa soprattutto per mostrare come, nell'interminabile dopoguerra nel quale più o meno tutti i presenti sono nati e cresciuti, in realtà determinati *effetti della guerra* non abbiano mai cessato di essere segretamente attivi. Erano, quelle di

quel Frasca del '91, parole doloranti e dolorose[61] – sulla mutilazione che tutti abbiamo subito senza accorgercene, se non per quel prurito che ogni tanto sentiamo all'arto, all'arte, fantasma. La mutilazione della, dalla, realtà.

Proprio ispirandosi al rock coltamente eversivo dei Residents (l'album *Freak Show*, ispirato al celebre film di Todd Browning dei primi anni Trenta) Frasca s'è cimentato nel suo successivo libro di versi, *Rive*, in un tentativo di rinnovamento della poesia "civile."[62] E ha provato anche a farne una versione musicale, una specie di rock-opera d'avanguardia violentemente politica (*Il fronte interno*, cd audio pubblicato nel 2003). L'"interno" di cui parla Frasca (*Fatti e curiosità dal fronte interno* era anche il sottotitolo della sua più ambiziosa prova di narratore, il romanzo *Santa Mira* pubblicato nel 2001) non è che il nostro inferno. Le sonorità claustrofobiche, l'aere perso di stordenti cantilene, la corata e le minugia rossastre delle attrazioni in fiera, evocano fiamme che conosciamo bene. Non è nell'aldilà che risuonano "diverse lingue, orribili favelle, / parole di dolore, accenti d'ira, / voci alte e fioche, e suon di man con elle": anche se è inaggirabile il riferimento a Dante. Per le rime aspre e chiocce, certo, ma soprattutto per l'icastica che teatralizza all'istante – come nei traumatici incontri della prima cantica, appunto – i *monstra* disegnati. Ogni allegorico "cartellone" di questa "mostra delle atrocità"[63] prevede infatti un discorso diretto (per lo più dei figuranti che sguazzano nelle nostre quotidiane, mediatiche malebolge) seguìto da uno o più versi col *verbum dicendi* e la violenta caratterizzazione fisica della prosopopea così evocata (*sospirò rinsecchita una vescica*; *mi disse un tizio fatto di liquami*; *mi disse una ragazza trasparente*, ecc.).

Il fronte è *interno* perché – l'abbiamo visto – è sugli schermi di casa che anzitutto si combatte:

Coro dei giornalisti-plastilina

poi da una mucillagine mordace
sentii intonare con stonate trombe
questa guerra si fa perché sia pace
se non v'è tregua che non sia ecatombe
e per quanto la guerra non ci piace
dura tregua solo nelle tombe
e poi la vita se la morte incombe
conserva intatto tutto il suo sapore

come la carne in un congelatore
così sparando colpi di speranza
servirò pietà come pietanza
ricordando ai nemici ancora vivi
d'essere quanto meno un po' obiettivi
riconoscendo che se stanno fermi
protetti e in forma dentro i nostri schermi
saranno i nostri attori consumati
e dunque amici siateci un po' grati
vi porta alla ribalta questa guerra
e pace ad ogni bomba sulla terra
per gli uomini di buona volontà[64]

Sono immagini di lacerazione e scissura quelle dantesche che vengono in mente con più insistenza (Maometto, Bertran de Born: i *discordî*). In uno degli episodî ha effetto non meno che terrificante lo sdoppiarsi delle voci e l'accentuarsi degli effetti d'eco: in "questo circo dai confini incerti / dove ogni gabbia s'apre in una gabbia / e gli spalti rimangono deserti / sulla pista che vortica la sabbia / al passo di quei mostri di natura / sformati ognuno da una propria rabbia / in cui rivedi la tua e la paura / d'essere esattamente come loro." Lo schermo è, beninteso, uno specchio; lo spettacolo – come nelle psicomachie medievali –, interiore (dice il componimento-cornice: "risiede dove dite identità"); il Circo, dei *Nostri*. Tutto si confonde, si perturba, si dilacca. In quest'offuscarsi di specchi e di enigmi, una cosa sola resta salda: l'inferno. Quello, in noi, è certo:

L'infelice-coscienza

buonasera signori e ben svegliati
alle vampe dell'alba del tramonto
son cinquant'anni e rotti che dormite
restando buoni come i surgelati
o come chi s'aspetta che uno sconto
gli conceda di vivere altre vite
se mai procrastinando ancora il conto
che giunge adesso e che non fu saldato
da quando convertito il buon soldato
si fece irresponsabile formica
sospirò rinsecchita una vescica

sgonfia come di chi non abbia seme
né faccia da abbellire con le creme
e dunque ben tornati al dolce orrore
signori a modo e fanciulline in fiore
questa è l'europa che ritorna calda
come il sangue che l'ha tenuta salda
nei suoi mercati e nella sua purezza
di razza e di istituti di bellezza
dove l'oh yeah si ritma e l'alalà[65]

*

La militarizzazione dei *media* non è che il più evidente connotato delle *tracce d'archeologia bellica* che punteggiano il nostro paesaggio: paesaggio geografico e soprattutto mentale marchiato a fuoco da "un modello culturale di mondo variamente chiazzato di inautentico." Il quale deve condurci, con Frasca, "a un piccolo, ma sostanziale, spostamento nella consueta periodizzazione, così da leggere la guerra non come la fase finale del vecchio mondo (e delle sue contraddizioni) ma come quella iniziale (e fondante) dell'epoca nella quale viviamo."[66] Il primo libro del giovane Paul Virilio era appunto una dolente, turbata ricerca di quelle tracce: che nel suo paesaggio d'origine, la Normandia del Vallo Atlantico preparato dai nazisti per fronteggiare l'Operazione Overlord, affiorano inquietanti dalle sabbie e dai detriti del tempo di "pace." *Bunker Archéologie* è il titolo di questo splendido libro fotografico, le cui didascalie ostentano un linguaggio che a sua volta arieggia, più che quello della saggistica, quello della poesia[67].

Ed è significativo che, all'oscuro del lavoro di Virilio, diversi poeti italiani, di generazioni che non hanno certo fatto in tempo a vedere la Seconda guerra mondiale[68], abbiano subito questa fascinazione da parte dei propri paesaggi d'appartenenza – da parte, cioè, di quelle che Vittorio Sereni chiamava le *sostanze prime* della nostra esperienza. Lo stesso Sereni, in una delle prose degli *Immediati dintorni*, scopre la presenza di inquietanti trincee della Grande Guerra, sepolte nel paesaggio avito di Luino[69]. Con un brivido si vedono riaffiorare, precedentemente occultate in panorami che conosciamo (o crediamo di conoscere) da sempre, tracce inquietanti di guerre dimenticate (come i "pezzi di guerra sporgenti da terra," le tracce della Grande Guerra lontana che nel *locus amoenus* del Montello Zanzotto scopre nel *Galateo in Bosco*).

È il caso di un interessante poeta marchigiano come Remo Pagnanelli (morto suicida, poco più che trentenne, nel 1987) che in una sua breve, tersa prosa s'imbatte in uno di questi luoghi topici che punteggiano il nostro paesaggio. Come nel caso di Zanzotto la memoria è la più remota, quella della Grande Guerra. Ed è situazione sintomatica di un immaginario, quello di Pagnanelli, decisamente "postumo"[70] – dichiarato come tale sin dal titolo della raccolta d'esordio èdita nell'81, *Dopo*[71]:

(cimitero di guerra)

dentro un inizio di bosco curato più di un orto il cimitero contiene novecento morti della prima guerra mondiale. Ci si incappa per caso deviando dal sentiero segnato che conduce alla malga. Piccolo miracolo di perfezione giardiniera che un uomo accudisce con ossessione. Uno di questi perimetri esagonali potrebbe essere il posto del riposo. Tutto sembra suggerirlo. Divisi da steccati trasparenti i sudditi austroungarici stanno agglomerati per etnie. Sono turchi, prigionieri russi, ebrei. Le date si riferiscono in massima parte al 1916. Scontri di retroguardia. Io e mio padre pronunciamo ridendo i nomi più strani (invariabilmente turchi), elogiamo la pulizia e la democraticità geometrica cercando qualche eccitazione di sussulto o fastidio. Col chiederci chi mai erano e il senso delle loro vite il gioco necrofilo su cui si regge la letteratura è ben avviato. Desidero una tomba di eguale essenzialità. Solo a queste altezze la povertà ha un suono sacro e sublime insieme. Non è del tutto vero se si pensa che qui la natura ha dispiegato con ostentazione erbe aromatiche, rivoli di fiori, resine profumate. L'inganno è più feroce della ridicola rimozione urbana. Qui agisce il mito del sonno dolce e progressivo, della giusta fine d'una bella biografia. Invece, la musica silenziosa è una riduzione della lingua, non il suo azzeramento. La morte sta nell'eliminazione d'ogni suono e residuo linguistico. Di conseguenza non sarebbero praticabili incontri con ombre, dèi, fate, cioè alcuna consolazione da scribi. Attraverso questa porta senza referenti si può dimenticare e essere dimenticati, non possedere né essere posseduti. Addio storia, addio natura.[72]

Ma è significativo, con quanto si sta per dire, che la visita al *cimitero di guerra* sia svolta dal poeta in compagnia del *padre*. Se il *padre* poetico è Sereni, al quale Pagnanelli ha dedicato la sua tesi di laurea divenuta poi monografia critica[73], è in riferimento a una linea di continuità generazionale e quasi "biologica," non meno che di consapevole elezione letteraria, che si mutuano determinate ossessioni e, insomma, certi "miti" più o meno "esili."

Non troppo diverso il caso, ancora nel 1985, della raccolta d'esordio, *Concessione all'inverno*, d'un altro poeta dal timbro non estraneo a quello di Sereni – lui invece per sua e nostra fortuna ancora attivissimo – il ticinese Fabio Pusterla. Che in un lungo componimento (di cui riporto solo alcuni passaggi) s'imbatte in una fortificazione dal fascino spettrale e inquietante:

Der blaue Bunker
(ipotesi sul nemico)

Letti blu, pareti blu.
Geometria perfetta di forme.
Calcolata volumetria degli spazi
sotterranei. Ombre verticali,
perennemente immobili, simmetriche
alla tangibilità reale. [...]
Tutto è pronto. Da tempo. Vengano pure ore.
Attenderemo gli eventi nel cuore delle montagne. [...]
Locali comunicanti, labirinti,
prospettive ingannevoli.
.....
I defolianti, gli aggressivi
chimici (nervini), lo strisciante
napalm, gli allarmi atomici.
La guerra tradizionale, il conflitto nucleare,
gli scontri stellari: tutto previsto.
.....
Monitor on, light off. Immagine:
macerie fumanti, carri armati,
cingolati leggeri con sopra granatieri
dal volto nero. Buio. Clic.
Nuova immagine: elicottero

solitario sulla valle. Si stacca
una nuvola bianca, vischiosa,
come a spegnere un incendio immaginario.
Poi: volti deformi, cadaveri nerastri,
gonfi; braccia e gambe puntinate
di colori vari. "E anche questo
– fa lo speaker – potrebbe succedere." [...]
Poi un giorno sarà riscoperto.
Come i denti
dell'ominide di Agrigento, o le mura di Troia.
Si faranno ipotesi, indebite illazioni.
Qualcuno dirà qui viveva
una volta eccetera eccetera.
(Oppure con un po' di fortuna
ci penserà un terremoto a cancellare tutto).[74]

Se il "bunker blu" è tecnologico e in perfetta efficienza *oggi* – e in quanto tale debitamente dotato dei tecnologici *paraphernalia* della "guerra virtuale" commentata ad uso dei visitatori, in una simulazione, dallo "speaker" di turno – la prospettiva d'un *futuro anteriore* (che Pusterla eredita dal Fortini "apocalittico") lo prefigura già come rudere, reliquia, reperto archeologico (proprio *à la* Virilio insomma; ma per Pusterla il riferimento sarà invece, piuttosto, proprio al Sereni degli *Immediati dintorni*). E allora quest'*archeologia del futuro* si fa allegoria d'un trauma di guerra, per così dire, "filogenetico:" ereditato dal padre, insomma. Il segno della *guerra* – faglia traumatica che attraversa la terra e il tempo – è sin dall'inizio profondamente impresso, infatti, sulla scrittura di Pusterla: il quale vive nel paese "pacifico" per definizione, sì, ma vi è arrivato, appunto, sulle orme di un padre operaio (e fascista, come quello di Sereni)[75] "partito un bel giorno volontario per la fulgida guerra, con la fanfara in stazione [...] a salutare i giovani eroi," e tornato – dopo ritirata di Russia, deportazione in Germania, fuga rocambolesca – "senza orchestrina, e come profugo." Cioè senza racconti: "di tutto questo mio padre parlava poco, e sempre con un senso di smarrimento e di vergogna."[76] Una pubblica audizione abortita, quella della memoria traumatica di quegli eventi, è raccontata nella dolorosa prosa *Il testimone*, contenuta nella raccolta *Pietra sangue*:

Il testimone

> L'avevamo convinto con difficoltà, vincendo la pigrizia e quel grumo di vergogna e di paura. Non devi preoccuparti, dicevamo: bastano le cose che ci hai raccontato così spesso. Anche senza nome, anche dette male. Che almeno non sia stato inutile, non vada perduto. E gli ricordavamo i fatti che ci erano sembrati più importanti: il ghiaccio, il congelamento, la minestra di vermi a Metz, la fuga con la divisa da ufficiale, l'SS sul filobus tra Como e Cernobbio, il contrabbandiere nei boschi del confine. [...]
>
> All'inizio ci fu qualche problema col microfono; poi, la prova della voce. L'imbarazzo. La giornalista era gentile, capiva. Si rilassi, ripeteva, non c'è fretta; quando vuole. Ma lui, finalmente deciso, guardandola forse per la prima volta, tirando fuori la voce da un deposito abbandonato, lontanissimo, disse adagio: se ne vada. Se ne vada, per favore, subito.
>
> Poi, credo, non se ne parlò più.[77]

È una situazione che a descrivere per primo, dopo la Grande Guerra (cioè dopo che la modernità svelò il suo volto di Gorgone, e la guerra perse ogni connotato epico o romantico per rivelarsi il massacro tecnologico che da allora non ha fatto altro che perfezionarsi), fu Walter Benjamin nel celebre saggio sul *Narratore*:

> Con la guerra mondiale cominciò a manifestarsi un processo che da allora non si è più arrestato. Non si era visto, alla fine della guerra, che la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile? Ciò che poi, dieci anni dopo, si sarebbe riversato nella fiumana dei libri di guerra, era stato tutto fuorché esperienza passata di bocca in bocca. E ciò non stupisce. Poiché mai esperienze furono più radicalmente smentite di quelle strategiche dalla guerra di posizione, di quelle economiche dall'inflazione, di quelle fisiche dalla guerra dei materiali, di quelle morali dai detentori del potere. Una generazione che era ancora andata a scuola col tram a cavalli, si trovava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato

> fuorché le nuvole, e sotto di esse, in un campo magnetico di correnti ed esplosioni micidiali, il minuto e fragile corpo dell'uomo.[78]

Questo trauma *muto* – mai completamente espresso ma sempre immanente, sottotraccia – finisce per produrre quella che Sergio Finzi ha definito *nevrosi di guerra in tempo di pace*: "nevrosi di sopravvivenza" a un guerriero morto la cui figura, impressa nella nostra memoria in età infantile, ci perseguita per tutta la vita adulta, obbligandoci a leggere la realtà del mondo – una realtà fatta di conflitti ma anche di assestamenti, di tensioni e rilassamenti – sotto la grande e comprensiva metafora della *guerra*. In questo modo "la nevrosi di guerra è penetrata nel tempo della pace:" definendosi "in relazione non alla guerra, ma al padre."[79] Tale costellazione traumatica si fa allora palinsesto psichico, filigrana segreta, sinopia dell'immaginario. Che affiora per tracce: a frammenti e improvvisi soprassalti. Per questo sul *nemico*, nell'allusivo ridotto del *Blaue Bunker*, non si possono che fare *ipotesi* (nella simulazione "virtuale" ma anche, e soprattutto, nella *riscoperta* "postuma," archeologica): chi la guerra non ha vissuto in prima persona ma si sente oscuramente, irresistibilmente investito dalla sua *eredità senza testamento*, unica strada possibile a *figurarsi* quegli eventi decisivi sarà qualcosa che somiglia molto al "paradigma indiziario" di cui ha parlato Carlo Ginzburg.[80]

Proprio il poeta che fa da anello di trasmissione fra la generazione dei "padri" (*in primis* Sereni, sempre) e quella dei "figli," Giovanni Raboni, mostra con maggiore evidenza il funzionamento di questo paradigma. Un'epigrafe alla sezione conclusiva delle *Case della Vetra* – il primo libro organico, quello restato poi emblematico della sua stagione "lombarda" – riporta un articolo del Codice di procedura civile, "Chi ha fondato motivo di temere che siano per mancare uno o più testimoni, le cui deposizioni possono necessarie in una causa da proporre, può chiedere che ne sia ordinata l'audizione a futura memoria (art. 692 c.p.c.),"[81] e, come ho provato a mostrare altrove, allude proprio al padre del poeta. Figura chiave dell'immaginario di Raboni, lungo l'intero arco della sua produzione, che però esplicitamente troviamo legata alla memoria della guerra solo a partire dalla grande poesia retrospettiva di *A tanto caro sangue* che proprio *La guerra* s'intitola.[82] Un padre (come sarà detto più esplicitamente, s'è visto, da Pusterla) che si sarebbe voluto interrogare come *testimone*, dal quale si sarebbero cioè volute spiegazioni dettagliate, esaustive. Ma che è troppo tardi, ormai, per interrogare di

persona. E che allora, retrospettivamente, si sarebbe voluto interrogare *prima* – "a futura memoria," appunto[83].

L'interrogatorio "postumo" del Padre (icona psichica che – come ci insegna un prezioso libro di Luigi Zoja, *Il gesto di Ettore* – s'associa archetipicamente a quella del Guerriero: colui che *esce* dal nucleo protetto del nostro vincolo corporeo con la madre per recarci tracce del mondo esterno),[84] dopo Raboni, è divenuto un *tópos* nella poesia degli ultimi anni: specie se di marca, in qualche modo, "lombarda."[85] È il caso, nel 2004, degli *Impianti del dovere e della guerra* di Antonio Riccardi, dove il blasone "bellico" è artificiosamente inseguito per li rami sino alla figura del nonno "dragone" della Grande Guerra – nell'àmbito d'un impianto che ha un modello in molti sensi irripetibile come *Una visita in fabbrica* di Sereni[86]– ma soprattutto, l'anno seguente, di due libri a lungo elaborati dai rispettivi autori e usciti proprio nella collana, "Lo Specchio," che lo stesso Riccardi dirige: *Cefalonia* di Luigi Ballerini e *Guerra* di Franco Buffoni. Due testi, peraltro, fra loro assai diversi.

Il primo è un denso e compatto poemetto, per la precisione intitolato *Cefalonia 1943-2001 (monologo a due voci)*, che si articola in trentaquattro lasse di versi lunghi e semiprosastici nelle quali si alternano due voci distinte (tranne un episodio in cui prendono la parola *Voci anonime negli spogliatoi*, e due *Cori*). Come dice la *Notizia* relativa al poemetto "parlano Ettore B., soldato italiano caduto in combattimento (ma forse fucilato)" – negli scontri tra *Wehrmacht* e Regio Esercito seguìti all'armistizio dell'8 settembre 1943, alla fine dei quali com'è noto la Divisione Acqui fu quasi del tutto sterminata dai tedeschi – "e Hans D., uomo d'affari tedesco nato con la camicia." La loro contrapposizione è aspra e frontale: "Vittima diretta il primo, carnefice indiretto il secondo, che deve tuttavia farsi carico del sospetto fortissimo, e pericolosissimo, che i carnefici esistano solo laddove abbia corso la cultura del disprezzo di cui egli è parte integrante."[87] Ma la materia, commossa oltre che polemica, dell'aspro battibecco (piuttosto che dialogo) è data dalla circostanza che nei fatti di Cefalonia perse la vita, per l'appunto, il padre del poeta (l'"Ettore B." immerito vinto, come la sorte gli indica nel nome...). Sicché i riverberi di quella fosca vicenda sulla *sostanza traumatica* del presente, inevitabili ma impliciti, sono lasciati alla dimensione dell'allegoria.[88] Il *Coro* conclusivo ha un tono sconsolato e insieme asciutto, gnomico, che può ricordare una celeberrima clausola del poeta di guerra per antonomasia, Ungaretti ("La morte / si sconta / vivendo").[89]

CORO

chi organizza la propria vita ed è un ritorno la vita che organizza,
a lui gli tocca entrare in ogni fuga, restare con un pugno di mosche

chi trasferisce (negando) l'attesa di padre in figlio e si sgomenta
nel figlio, può fingersi maschio abbattuto in un campo di stoppie

chi per tutta la vita ritorna, ed è godimento in lui lo struggimento
del non tornare, la sua vita è lo stesso che passare da esasperato

senso a suono che suscita un riso: se basti, per ridere, occultare
il varco per cui si accede al gioco delle parti, alla ridda del tenere

a bada (fatto di gomma come sono, se gioco, gioco in porta, dove
anche i paranoici hanno diritto di sentirsi minacciati). Nel cretto

impassibile del segno (per cui si vince) che più si sdipana e più
minacioso dimora, il Duce ha sempre ragione, sempre, i tedeschi,

torto. *Latine loquitur? Ufim pofocofo*... insomma me la cavo,
ma è chiaro che non c'è rimedio a ciò che si acquista fuggendo[90]

Anche nel caso di Buffoni, a scatenare la passione indiziaria del figlio è l'impossibile confronto diretto con un padre morto;[91] ma tale circostanza, a differenza che in Ballerini, è esplicitata dalle *Note* dell'autore: "L'idea di scrivere un libro avente come oggetto la vita militare e la guerra nacque in me verso la fine degli anni Novanta, quando mi accadde di rinvenire casualmente una cassetta appartenuta a mio padre, contenente documenti relativi agli anni 1934-1954, e tra questi una sorta di diario sritto a matita in stenografia su cartine da tabacco in campo di concentramento."[92] Ed è sempre Buffoni a richiamare un episodio di inconsapevole *ricalco*, nella propria biografia (e autobiografia poetica), delle vicende paterne; molto prima di fare la decisiva scoperta del *Nachlass* del padre militare (che, rifiutatosi di prestare giuramento alla R.S.I., affrontò a testa alta la reclusione nel Lager) Buffoni ha infatti raccontato la *propria* vicenda militare nel poemetto *Aeroporto contadino*, pubblicato nel '97.[93]

Proprio questa parziale sovrimpressione dei *propri* tratti a quelli paterni[94] gli deve aver suggerito una struttura, per *Guerra*, che più

distante dalla violenza centripeta di *Cefalonia* di Ballerini non si potrebbe immaginare. Come proseguono le *Note* già citate, "mi resi conto che tale materiale si saebbe prestato solo a una trattazione di tipo storiografico, a meno che non avessi – come poi ho fatto – rivissuto in prima persona quegli eventi, immaginando che in quelle circostanze mi fossi trovato io. Tale impostazione mi ha indotto a estendere anche ad altri periodi storici la riflessione sulla "guerra."[95] Il libro ha infatti una struttura policentrica (è diviso in addirittura quattordici sezioni) – "inclusiva," insomma, sino al rischio d'apparire, talora, divagante: ma con diversi èsiti che non si esita a indicare fra i maggiori del loro autore. Rispetto a dei caratteri originarî collocabili "in un'area espressiva intermedia tra l'ascendenza *fantaisiste* di Jules Laforgue e il lieve gioco di Aldo Palazzeschi,"[96], quello di *Guerra* pare in effetti un altro poeta: il suo dettato è preda di un essiccamento, un'*ossificazione* ("Non dire gamba di' rotula e tibia")[97] che potrebbe a tratti spingere a parlare, persino, di *espressionismo*. Sintomatica, allora, la settima sezione intitolata "Torture al foglio": nella quale assistiamo a scene di violenza che rifiutano ogni riscatto estetico ("Perché si può dire ciò che è bello / E ciò che è brutto / Si può dire anche ciò che è molto bello. / È il troppo brutto / Che non si riesce a dire / Perché esistono tutte le parole / Ma sono lunghe e finisce / Che assorbono pezzi di dolore")[98] ma dove la scrittura poetica è altresì assimilata, esplicitamente, a "una terapia:" "Praticherò io questo esercizio del ricordo / Conquistando schegge di passato / Per ricomporre l'oscenità."[99]

*

Il mio percorso si arresta, sostanzialmente, alla data che ha segnato un ulteriore, epocale salto di qualità – nella vicenda della guerra contemporanea –: all'11 settembre 2001. Non mi pare che nella poesia italiana gli avvenimenti successivi a quella data abbiano avuto ancora riflessi apprezzabili: sul piano della percezione critica e dell'interiorizzazione degli eventi. Il mensile "Poesia" s'è distinto con un *instant number* nel quale però, proprio come quattordici anni prima sulla grande stampa in occasione di *Desert Storm*, i poeti non hanno fatto che unire la loro voce al coro delle retoriche dominanti[100].

Probabilmente bisognerà riflettere su quanto ha scritto, di nuovo, Jean Baudrillard – questa specie di inquietante *revênant* del pensiero critico internazionale[101]. Di fronte alla catastrofe del World Trade Center si

sono confrontate due tesi diametralmente opposte. Da un lato la si è letta in continuità con le tesi, che abbiamo già visto, del Baudrillard degli anni Ottanta e Novanta: un evento schiacciato e spettralmente "sostituito" dalla sua riproduzione mediale (addirittura da prima che l'evento stesso accadesse: con tutti i film catastrofisti ambientati nei grattacieli, almeno da *The Towering Inferno* del '74). Dall'altro s'è affermato che l'evento avrebbe invece definitivamente infranto questo paradigma interpretativo, squisitamente postmoderno. Come dice lo stesso Baudrillard in uno di questi suoi testi recenti, s'è detto "che gli eventi dell'11 settembre costituivano un ritorno in forze del reale in un mondo divenuto virtuale, con una sorta di nostalgia per i buoni vecchi valori del reale e della storia, foss'anche violenta"[102]. È persino circolata una certa palpabile, sia pur catastrofistica, euforia[103]. Ma i paradigmi per leggere la *sostanza traumatica del mondo*, nel presente, sono tutt'altro che definiti; e non possono certo essere quelli ai quali s'è attribuita validità nella prima parte del Novecento. Lo stesso Baudrillard, del resto, pare oscillare fra il riproporre il suo vecchio schema interpretativo e il riconoscere che l'11 settembre ha segnato una decisa soluzione di continuità. O forse è meglio dire, appunto, un salto di qualità. È vero che "non si tratta affatto dell'irruzione del reale, ma dell'irruzione del simbolico, della violenza simbolica descritta da quello che vorrei chiamare lo scambio impossibile della morte."[104] Ma è altresì vero che il bombardamento "simbolico" dell'11 settembre ha avuto conseguenze realissime, per migliaia di newyorkesi (e, a distanza di pochi mesi, per molte più migliaia di afgani). Ma poche pagine prima di questa insoddisfacente conclusione lo stesso Baudrillard aveva fornito, quasi *en passant*, un concetto utile, forse, per cercare di spiegare in cosa esattamente consista la cruciale discontinuità che tutti avvertiamo, senza peraltro riuscire a definirla. Se "nel regime normale dei media, l'immagine serve da rifugio immaginario contro l'evento," ed è dunque "una forma di evasione, di esorcismo dell'evento," nel caso del World Trade Center, "al contrario, si ha sopraffusione dei due, dell'evento e dell'immagine, e l'immagine diviene essa stessa evenemenziale. In quanto immagine, costituisce evento. Perciò, essa non è più virtuale né reale, bensì evenemenziale [...] Non vi è dunque perdita del reale, ma al contrario un sovrappiù di reale legato a un sovrappiù di finzione."[105]

Siamo insomma, per la prima volta, davvero immersi in quella che è essenzialmente e prima di tutto una *guerra mediale*. Dove le immagini, quelle dell'11 settembre come quelle del carcere di Abu Ghraib, hanno il valore e la funzione, a tutti gli effetti, di armi da guerra[106]. In queste

mutate condizioni la poesia – come ogni altro sistema di modellizzazione secondaria del reale – deve acquisire nuovi paradigmi. Deve rifondare una propia etica formale. Oppure tacere.

Note

1. Zanzotto, Andrea. Note ("1999"), La Beltà (1968), in Le Poesie e Prose scelte. A cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta. Milano: Mondadori, 1999. 357.

2. Sui procedimenti di sviamento e dissimulazione messi in opera dagli autocommenti di Zanzotto, operati direttamente nelle *Note* apposte in fondo alle sue raccolte ma anche (e forse soprattutto) orientando in misura decisiva il commento del pur bravissimo Dal Bianco contenuto nel "Meridiano," rinvio al mio Je est un autre. *Autobiografia e autocommento per interposta persona* in *Per Andrea Zanzotto*. A cura di Andrea Cortellessa e Niva Lorenzini. 18:175 (febbraio-marzo 2001): 24-28.

3. "Tancredi che Clorinda un uomo stima / vuol ne l'armi provarla al paragone [...] / L'un l'altro guarda, e del suo corpo essangue / su 'l pomo de la spada appoggia il peso. [...] / Vede Tancredi in maggior copia il sangue del suo nemico e sé non tanto offeso, / ne gode e insuperbisce. Oh nostra folle / mente ch'ogn'aura di fortuna estolle! // Misero, di che godi? Oh quanto mesti / sian i trionfi e infelice il vanto! / Gli occhi tuoi pagheran (s'in vita resti) / di quel sangue ogni stilla un mar di pianto" *ecc.* (Torquato Tasso, *La Gerusalemme liberata*, canto XII).

4. Le affermazioni deliranti di questo personaggio, incarnazione minacciosamente reale del *Doctor Strangelove* satiricamente immaginato dallo scrittore Peter George nel '58 e portato al cinema da Stanley Kubrick nel '64, ricorrono anche in un altro capolavoro della poesia italiana degli anni Sessanta, *Lezione di fisica* di Elio Pagliarani (1964): "Herman Kahn ha già fatto la tabella / delle possibili condizioni postbelliche, sicché 160 milioni di decessi in casa sua / non sarebbero la fine della civiltà, il periodo necessario per la ripresa economica / sarebbero 100 anni; va da sé che esiste, egli scrive, un ulteriore problema / quello cioè se i sopravvissuti avranno buone ragioni / per invidiare i morti" (Pagliarani, Elio. *Tutte le poesie 1946-2005*, a cura di Andrea Cortellessa. Milano: Garzanti, 2006. 177.).

5. Vasta la bibliografia che si potrebbe addurre al riguardo. Rinvio a una mia intervista recente all'autore. "Andrea Zanzotto. La poesia e il sublime." *Galatea. European magazine*. 14:10 (novembre 2005): 30-37. (""Sublime è ciò

che merita di essere adorato, è il posto occupato dal *deus sibi absconditus*, non solo *absconditus*... si scopre con fatica quel che è..." [...] È corretto, gli chiedo, identificare questo *deus* con la natura, col mondo? "Certo, noi siamo dentro questo *corpus*: e questo *deus sibi absconditus* include anche il male"").

6. Come da tradizione dantesca (l'Ulisse di *Inf.* XXVI, naturalmente). L'*oltranza* fa diretto riferimento, poi, all'ossessione visiva del *Paradiso* (XXXIII, 53-57, corsivo mio: "la mia vista, venendo sincera, / e più e più intrava per lo raggio / de l'alta luce che da sé è vera. / Da quinci innanzi il mio veder fu maggio / che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede, / e cede la memoria a tanto *oltraggio*").

7. "Oramai stremati, i due contendenti – il poeta-*torturatore* e il paesaggio-*tentatore*, ma i ruoli non sono così netti – sono alla resa dei conti" (*Le Poesie e Prose scelte* 1514.).

8. All'apparire del "Meridiano" scrisse Massimo Raffaeli sul "manifesto" che era storicamente giunto il momento di leggerlo, Zanzotto, non solo e non tanto come "Signore dei Significanti," ma "nella imperfezione (vale a dire storica contraddizione) di un percorso segnato dal di fuori, scandito dalle asprezze della "realtà rugosa" che la maggioranza degli interpreti considera invece alla stregua di un ingombro" ("Il Signore dei Significanti [1999]." *Novecento italiano. Saggi e note di letteratura (1979-2000)*. Roma: Luca Sossella Editore, 2001. 165-66.). Oltre al presente ho tentato due distinti affondo nella *sostanza traumatica* della guerra che soggiace all'immaginario di Zanzotto: sul *Galateo in Bosco*, e sulla memoria "filogenetica" della Grande Guerra. "La guerra postuma." *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*. A cura di Andrea Cortellessa, prefazione di Mario Isnenghi. Milano: Bruno Mondadori, 1998. 492-511. Su un episodio di *Pasque*, e più in generale su alcuni plessi metaforici che nell'opera dell'autore alludono al suo coinvolgimento nella Resistenza. "Sovrimpressioni, sovraesistenze. Indizî di guerre civili in Andrea Zanzotto." *1963-2003 Fenoglio, la Resistenza*. Atti del convegno di Roma del 2003 a cura di Giulio Ferroni e Gabriele Pedullà. Roma: Fahrenheit 451, 2006. 181-206.

9. "[...] via! via! è tempo di toglier via questa primavera / di pozze di sangue da tiri di cecchino / Correre correre / coprendosi in affanno teste e braccia e corpi orbi / correre correre per chi / corre e corre sotto calabroni e cecchini / e in orridi papaveri finì": Andrea Zanzotto, *Altri papaveri* (datata "1993-95"), in *Meteo* [1996] (*Le Poesie e Prose scelte* 833). Assai tenue eco degli stessi avvenimenti s'ode nell'ultima raccolta licenziata (nel 1993) da Attilio Bertolucci, *La lucertola di Casarola*, in un componimento dal titolo *Ancora a Pier Paolo Pasolini* del quale riporto la conclusione: "[...] La terra sopravvive, la tua

terra / che il Tagliamento riga / e copre le tue ossa non le tue ceneri / non lontano da dove tuo fratello Guido / con il suo corpo adolescente insanguinò zolle / non lontane da Sebrenica e Tuzla. // Sopravvivenza anche la violenza" (Bertolucci, Attilio. *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni. Milano: Mondadori, 1997. 423.).

10. Zanzotto, Andrea. "live." *Meteo*. 817.

11. Mengaldo, Pier Vincenzo. "Dialettica e allegoria nella poesia di Fortini [1985]." *Giudizi di valore*. Torino: Einaudi, 1999. 135.

12. "Per Franco Fortini [1995]." *La tradizione del Novecento. Quarta serie*. Torino: Bollati Boringhiri, 2000. 268.

13. "'Vero' personale e politico [1994]." *Giudizi di valore*. 137.

14. Fortini, Franco. "Come presto...." *Composita solvantur*. Torino: Einaudi, 1994. 35.

15. ---. "Ancora sul Golfo." 73.

16. ---. "Se volessi un'altra volta...." 61.

17. ---. "E questo è il sonno...." 63.

18. ---. "Gli imperatori...." 34.

19. ---. "Ah letizia...." 31.

20. ---. "Se la tazza...." 33.

21. ---. "Come presto...." 35.

22. ---. "Aprile torna...." 36.

23. Lenzini, Luca. "Il paesaggio e la gioia. Osservazioni su Leopardi in Fortini." *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*. Lecce: Piero Manni, 1999. 49-72.

24. *Giacimenti di futuro. Appunti su* Composita solvantur [1994]. 222.

25. Fortini, Franco. "Sul computer l'elmetto: la redazione va alla guerra [1992]." *Disobbedienze. II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul* manifesto *1985-1994*. Roma: Manifestolibri, 1996. 231.

26. "Lontano lontano...." *Composita solvantur*. 32. Molto più tradizionalmente retorico il registro scelto da Mario Luzi nella medesima occasione; si veda il pur benintenzionato componimento *Le donne di Bagdad*, pubblicato nel 1991 e raccolto in volume solo nel "Meridiano." *L'opera poetica*. A cura di Stefano Verdino. Milano: Mondadori, 1998. 1218-1219. (E cfr. la nota del curatore alle pp. 1816-1817); anche qui mi limito a riportare la conclusione: "[...] Davvero nulla cambia? nulla si redime? / Vanno e vengono nelle loro tuniche / gonfie di vento, intrise d'acqua, loro / donne di Bagdad al fiume benefico e insidioso. / La morte è la sola maestà / che non vien meno. E sola / ci assicura della sacrosanta vita...."

27. Si veda ad esempio (con rara franchezza) Biancamaria Frabotta,

Composita solvantur. "Le ultime verità di un poeta. *L'illuminista*. 4:12 (settembre-dicembre 2004): 75-108. ("le *Canzonette del Golfo* [...] si intrufolano nel cuore pulsante del libro quasi per violarne con le loro stridule note parodiche la pulsione sostanzialmente unitaria," pp. 75-76; la loro è una "volontaristica interferenza parodica," p. 84; *ecc.*).

28. Mengaldo, Pier Vincenzo. *Per Franco Fortini*. 166.

29. Notizie di prima mano, su "questo sodalizio semitrobadorico sulla linea GE-NA, e poi Bologna, sempre più clos/iniziatico, quasi cospiratore nel bel mezzo (nel primo mezzo) dei più desertici dolorosi Ottanta," nella sulfurea prosa memoriale e saggistica di Tommaso Ottonieri. "La pietra gli àlcali, il krypton la guazza." *Per una memoria del durare, Variazioni D'Annunzio*. Lavagna: Editrice Zona, 2000. 27-31.

30. Il "fu Turista per Caso" è Marinetti; il "pirata Testanera" è il Generale Schwarzkopf, comandante delle operazioni in *Desert Storm*. Ha commentato *exercises* simili sempre il sodale Tommaso Ottonieri: "i materiali della tradizione così come i sentimenti adombrati vengono sottoposti ad un lucido processo di decantamento (e di sottrazione al puro canto). È la pratica della riscrittura contaminante, a partire perlopiù da exempla già cristallizzati della tradizione del Moderno (Apollinaire, Eliot, Williams, Marinetti, Pound...) o delle Origini (Cavalcanti... la lirica del Duecento...), la quale trasferisce sempre altrove, sempre alibi, il fuoco lirico, di un soggetto/passione che si estrania e si raffredda (così come la materia vulcanica si raffredda, tratta dal suo fuoco) [...] La rete di una ricollocata disciplina metrica, viene intesa, in questo, non come mera riambientazione dei materiali saccheggiati, ma soprattutto, come un loro (e un proprio) disambientamento" ("Fuori Centro: un'arte della fuga." *La Plastica della Lingua. Stili in fuga lungo una età postrema*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000. 104-105).

31. Durante, Lorenzo. *Àlcali*. Cosenza: Periferia, 1996. 70-71. Grazie alla gentilezza dell'autore rivedo il testo, però, sulle bozze di un'edizione completa, di prossima pubblicazione, dei suoi *Àlcoli e poliàlcoli (haikustrutture 1991-2006)*. Qui si leggono anche *i sette haiku dell'aviatore nato (il trinciacavi parla alla radio con suo padre F.T. Aviano)* ("trenta marzo novantanove"), a commento dei bombardamenti sulla Serbia.

32. Agamben, Giorgio. "I giusti si nutrono di luce [1992]." *Categorie italiane*. Venezia: Marsilio, 1996. 131. Per una ridefinizione della categoria di *poesia civile*, rinvio al mio "Dopo la cittadinanza – poesia incivile [2005]." Cortellessa, Andrea. *La fisica del senso. Scritti su poeti italiani 1940-2005*. Roma: Fazi, 2006. 87-92. Ivi anche una lettura del percorso di De Signoribus alla luce della filosofia di Agamben, *Eugenio De Signoribus, il popolo futuro*.

33. De Signoribus, Eugenio. *Istmi e chiuse (1989-1995)*. Venezia: Marsilio,

1996. 33, 43.

34. ---. *Segni verso uno*, con saggi di Rodolfo Zucco e Andrea Cavalletti, Ascoli Piceno, Grafiche Fioroni: 1998.

35. ---. *Memoria del chiuso mondo*. Macerata: Quodlibet, 2002. 24.

36. Acuta la considerazione di Rodolfo Zucco: "si direbbe che attraverso queste strategie metriche della negazione passa un dubbio di legittimità: la tentazione di un registro che si autocensura, il disagio del canto che si incrina per la sensazione che canto non può darsi" (*Per le* ariette *e le* canzonette *di De Signoribus: qualche implicazione metrica e retorica*: De Signoribus, Eugenio. *Segni verso uno*. 146). Si pensi alla "palinodia," nei confronti delle *Sette canzonette*, esercitata da Fortini nello stesso corpo di *Composita solvantur* (74): "Considero errore aver creduto che degli eventi / ("meglio non nominarli!" mi soffiano i piccoli dèi) / di questo '91 non potessi parlare o tacere / se non per gioco, per ironia lacrimante. // I versi comici, i temi comici o ridicoli / mi parvero sola riposta. Come sbagliavo! / Ho guastato quei mesi a limare sonetti, / a cercare rime bizzarre. Ma la verità non si perdona," per concludere infine: "(Nulla era vero. Voi tutto dovrete inventare)." Bell'esercizio di dialettica, se si pensa che proprio il componimento palinodico è un "sonetto"; e che tale palinodia s'esercita proprio nella sezione del libro dichiaratamente "di maniera," l'*Appendice di light verses e imitazioni*. Tanto equivale ad accostare l'episodio, infine, alla tipologia della *palinodia ironica* della quale archètipo principe (e sublime) è l'operetta morale leopardiana *Dialogo di Tristano e di un amico*...

37. Cavalletti, Andrea. *Musichetta politica*. 43.

38. De Signoribus, Eugenio. *Ronda dei conversi*. Milano: Garzanti, 2005. 18.

39. ---. 21.

40. Frasca, Gabriele. "battito d'ali." *Lime*. Torino: Einaudi, 1995. 59. Corsivo mio.

41. Baudrillard, Jean. "La Guerra del Golfo non avrà luogo." *Libération* (4 gennaio 1991); poi come volume autonomo: Paris: Galilée, 1991. Traduzione di Tiziana Villani in *Guerra virtuale e guerra reale. Riflessioni sul conflitto del Golfo*. A cura di Tiziana Villani e Pierre Dalla Vigna. Milano: Mimesis, 1991. (Interventi, oltre a quello di Baudrillard, di Mario Perniola, Carlo Formenti, Pierre Dalla Vigna, Tiziana Villani e Félix Guattari). Il titolo di Baudrillard faceva eco al dramma del 1935 di Jean Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*.

42. Baudrillard, Jean. "L'illusione della guerra." *L'illusione della fine o lo sciopero degli eventi* [1992]. Traduzione di Alessandro Serra. Milano: Anabasi, 1993. 88-92. E, più estesamente: *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?* [1995]. Traduzione di Gabriele Piana. Milano: Cortina, 1996.

43. "Questa prima, terribile guerra postmoderna non può essere raccontata all'interno di uno dei paradigmi tradizionali del romanzo o del film di guerra [...] e si può dire che inauguri lo spazio di un'intera nuova riflessività" (Jameson, Fredric. *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo* [1984]. Traduzione di Stefano Velotti. Milano: Garzanti, 1989. 83-84.). Cfr., per una discussione su questa specifica formula: Rosso, Stefano. "Narrativa statunitense e guerra del Vietnam: un'introduzione." *Vietnam e ritorno. La "guerra sporca" nel cinema, nella letteratura e nel teatro*. A cura di Stefano Ghilotti e Stefano Rosso. Milano: Marcos y Marcos, 1996. 110. (E si veda ora, dello stesso Rosso: *Musi gialli e berretti verdi. Narrazioni Usa sulla Guerra del Vietnam*. Bergamo: Bergamo University Press-Edizioni Sestante, 2003. Il primo capitolo s'intitola proprio "Una guerra 'postmoderna'?" (13-30).

44. Frasca, Gabriele. *La lettera che muore. La "letteratura" nel reticolo mediale*. Roma: Meltemi, 2005. 238-239n. Reversibilmente, quando il 7 dicembre 1941 l'*Orson Welles Show* della CBS venne interrotto dalla notizia dell'attacco giapponese a Pearl Harbor, vi fu chi credette che si trattasse di un nuovo scherzo del geniale *trickser* mediale: cfr. Frasca, Gabriele. *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra mediale*. Genova: Costa & Nolan, 1996. 84-89. Ivi, a p. 101n, si ricorda che l'ètimo incerto di *phony*, "fasullo," è stato spiegato una volta, da Marshall McLuhan, quale "irreale come una conversazione telefonica."

45. "Guarda il ritaglio triste che s'affloscia / nell'aria abbacinata: / ha cenni di maltempo, / rade voci d'allarme / il meriggio di luglio. // E per poco la sete / si placa alle tue labbra / umide ancora nel vento" (in data "Fronte di Trapani, luglio 1943"). Sereni, Vittorio. "Pin-up girl." *Diario d'Algeria* [1947]. *Poesie*. A cura di Dante Isella. Milano: Mondadori, 1995. 69.

46. Frixione, Marcello. "royalairforce." *Diottrie*. Introduzione di Filippo Bettini. Lecce: Piero Manni, 1991. 58. Utili notazioni critiche sull'autore, nella chiave qui proposta, nel numero monografico a lui dedicato, dal titolo "Tradizione e tecnologia." *L'Apostrofo* 7:19 (dicembre 2002). (Interventi di Andrea Inglese, Massimiliano Manganelli, Yuri Gori, Marco Berisso, Tommaso Lisa e un'intervista a Frixione dello stesso Lisa); si veda anche la postfazione di Giancarlo Alfano. *La realtà è in ordine quanto lo è il linguaggio?*, alla seconda raccolta di Frixione, *Ologrammi*. Rapallo: Editrice Zona, 2001. 85-95.

47. E ai quali non sfugge del tutto il pur notevole componimento direttamente dedicato alle guerre contemporanee, *Canzone del destino (o di Jahier)*, variazione su un *highlight* della poesia della Grande Guerra come le *Poesie in versi e in prosa* di Piero Jahier. Voce, Lello. *Farfalle da Combattimento*. Prefazione di Nanni Balestrini, con una nota di Jovanotti e sei disegni di Silvio Merlino. Milano: Bompiani, 1999. 5-7.

48. Magrelli, Valerio. "Posta dei lettori: Ah, la burocrazia... (II)." *Didascalie per la lettura di un giornale*. Torino: Einaudi, 1999. 49.

49. Blumenberg, Hans. *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza* [1979]." Traduzione di Francesca Rigotti. Bologna: il Mulino, 1985.

50. "Erika" – semi-anagramma dell'"Irak" in guerra – è la protagonista di uno dei più efferati casi di cronaca nera consumatosi negli ultimi anni in Italia: l'omicidio dei genitori perpetrato da un'adolescente in complicità col fidanzato Omar, a Novi Ligure.

51. Wittgenstein, Ludwig. *Ricerche filosofiche* [1953]. A cura di Mario Trinchero. Torino: Einaudi, 1967. 256. (§ XI della "Parte seconda"). Il test usato da Wittgenstein è quello di Jastrow.

52. Ricoeur, Paul. *Il conflitto delle interpretazioni* [1969]. Traduzione di Rodolfo Balzarotti, Francesco Botturi e Giuseppe Colombo. Prefazione di Armando Rigobello. Milano: Jaca Book, 1972.

53. Vale la pena ricordare che a Magrelli si deve un *Profilo del Dada*. Roma: Lucarini, 1990. Roma-Bari: Laterza, 2006. Un grande poeta e saggista più volte citato in questa sua opera da Magrelli, Octavio Paz, così ha commentato la "reversibilità generalizzata," la "circolarità dei fenomeni e delle idee" attiva nel pensiero-opera di Duchamp: "Il sistema che regola l'opera di Duchamp è lo stesso che ispira il cosiddetto "effetto Wilson-Lincoln," quei ritratti che visti da sinistra rappresentano Wilson e da destra Lincoln" (Paz, Octavio. *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp* [1983]. Traduzione di Elena Carpi Schirone. Milano: Abscondita, 2000. 87.): qualcosa di molto simile, insomma, al test percettivo dell'"anatra-lepre."

54. Magrelli, Valerio. "La guace." *Disturbi del sistema binario*. Torino: Einaudi, 2006. 30.

55. Anedda, Antonella. "Versi per una tregua." *Poesia* 12:128 (maggio 1999): 46-49.

56. ———. "Notti di pace occidentale, IV." *Notti di pace occidentale*. Roma: Donzelli, 1999. 12.

57. ———. "Recinti." *Poesia* 8:75 (luglio-agosto 1994): 63.

58. Irredimibile la retorica impiegata, nella stessa occasione, dal Gianni D'Elia di *Guerra di maggio*. Prefazione di Robert Galaverni. Genova: San Marco dei Giustiniani, 2000. Riporto qualche stralcio dalla terza sezione del poemetto, com'è consueto per l'autore marchigiano adagiato in pseudoterzine di risaputo conio pasoliniano: "E ora, che c'è la guerra in Europa, / e l'Adriatico è sorvolato da velivoli / dell'Etica Armata, che porta le bombe // agli assassini serbi, colpendo gli innocenti, / non importa, purché gli arsenali opimi / ogni

qualche anno si svuotino d'incanto // e la produzione della distruzione / nello specchio di sempre si rimiri, / dove la pace della guerra è il capitale // e la distruzione della produzione lavora / per la riproduzione dei mezzi infiniti / di distruzione, in un ciclo demoniaco [...] // in una vigliaccheria celeste e bestiale, / rispondendo all'animale da animale / uccidendo e distruggendo ogni bene reale..." (19-20).

59. Frasca, Gabriele. *La scimmia di Dio* (122): "quasi che dal salotto fossimo, tutti noi nati nel pubblico, invitati, come il maggiore T.J. King Kong di *Dr. Strangelove*, a cavalcare la bomba, ma saltandocene via all'ultimo momento, per imparare così a non preoccuparcene, e semmai ad amarla" (Frasca si riferisce alla penultima sequenza del film di Kubrick, prima della conclusiva, interminabile, festosa serie di funghi atomici sulla quale si chiude *Dr. Strangelove*).

60. Ottonieri, Tommaso. "Hotel Jugoslavia." *Contatto*. Napoli: Cronopio, 2002. 95-96. Ma si veda anche, nella stessa raccolta, il componimento sùbito precedente (93-94): *CNN the Storm: IX Ariette da Combustione* (che a sua volta riprende, alla lontana, la traccia delle *Sette canzonette* fortiniane facendo proprio un lessema dei *sette haiku* del sodale Durante, l'impervio aggettivo "chirúrgia" ovviamente ironizzante sulla precisione "chirurgica" dei bombardamenti promessa, dalla *leadership* militare, sugli obiettivi strategici jugoslavi nel '99 come su quelli irakeni nel '91 e oltre). "Hotel Jugoslavia" uscì per la prima volta in un numero della rivista *Bollettario* (29 maggio 1999), curata da Nadia Cavalera, che restò una delle poche voci della cultura italiana – estromessa da tutti i *mass media* – contro gli avvenimenti in corso (vi collaborarono fra gli altri Dario Fo, Roberto Roversi, Vincenzo Consolo, Francesco Leonetti, Mario Luzi, Lello Voce, Biancamaria Frabotta, Alda Merini, Giuseppe Pontiggia, Andrea Zanzotto, Nanni Balestrini ed Edoardo Sanguineti).

61. Se ne trova traccia sul numero 9 della rivista *Plural* (gennaio-giugno 1991).

62. Frasca, Gabriele. "fenomeni in fiera (i transtelegenici)." *Rive*. Torino: Einaudi, 2001. 141-170.

63. Come l'ha definita lo stesso Frasca, con implicito rimando al capolavoro *schizo-pop* di James G. Ballard, *The Atrocity Exhibition* del '70. Opera a sua volta tramata di psicotici rinvii a una guerra vissuta dallo scrittore inglese, bambino, in un campo di prigionia giapponese (come ha raccontato poi lui stesso nell'autobiografia *Empire of the Sun*, portata anche al cinema da Steven Spielberg). Rinvio al mio "Sugli Schermi: Burri Ballard Cronenberg (parte II)." *Ipso Facto* 1:3 (gennaio-aprile 1999): 107-129.

64. Frasca, Gabriele. "Coro dei giornalisti-plastilina." ResiDante. *Il fronte interno*. Roma: Luca Sossella, 2003. 14. (e in Gabriele Frasca, *Rive*, 158.)

65. "L'infelice-coscienza." ResiDante. *Il fronte interno*. 21. (e in Gabriele Frasca, *Rive*, 167.)

66. ———. "La scimmia di Dio." 124-125.

67. Virilio, Paul. *Bunker Archéologie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1975. Éditions Démi-Cercle, 1994. Le prime campagne di ricerca e fotografia lungo il Vallo Atlantico iniziarono però già nel 1958, quando Virilio aveva ventisei anni.

68. A differenza di poeti delle generazioni precedenti, intermedie fra quella di Fortini e Zanzotto e quelle di cui in maggioranza si discorre in quest'intervento. È il caso di quello che è in assoluto uno dei maggiori autori degli ultimi decenni, Giampiero Neri (classe 1927), che in tutta la sua opera (raccolta nel volume riassuntivo *Teatro naturale*, Milano, Mondadori, 1998 e nell'ulteriore, recente capitolo di *Armi e mestieri*, ivi 2004) non fa che allusivamente, allegoricamente, ossessivamente rimettere in scena i traumi della guerra civile del '43-45 (e in particolare l'uccisione del padre, funzionario di banca della Repubblica di Salò, perpetrata nel novembre del '44). Nonché del Franco Scataglini (classe 1930) del bellissimo poemetto in dialetto marchigiano *El Sol* (Milano, Mondadori, 1995), una cui sezione s'intitola appunto "La guerra" (59-80); dove l'ultimo componimento peraltro ripropone, in qualche modo, il "dramma percettivo" del quale s'è qui ampiamente trattato: "Tante volte ho pensato / al mondo come a un velo / davanti al trapuntato / bianco fiorì del melo, // scorgendo in filigrana / drento un ovale d'aria / del tuto solitaria. // Così una rediviva / cerchia dai ochi fidi / m'aparve, brage viva / d'un fogo d'altri lidi: // dorate facce caste / come lumini in grotte, / io nudo e scalzo ad aste / de lindiera una notte. // Fu 'n sogno? Epure dura / più del vero, memento / de l'altrove, in figura, / *dove finisce il vento*" (79-80). Più corposa e terragna, strettamente legata alla violenza del trauma percettivo subìto in età infantile, è la memoria della guerra in Jolanda Insana (classe 1937). Anticipata nella sua terzultima (e forse maggiore) raccolta, *L'occhio dormiente* ("[...] venendo dall'esilio non sbrama zampate di memoria / poiché ha tutta questa terra da coltivare / e accende fuoco sul ghiaccio dell'acqua / dappertutto dov'è freddo / vertiginosamente abbandonato al lampo che spolpa e scorteccia / non c'è cautela che basti contro la paura / a tre anni / quando si apre la prima voragine / e sotto i bombardamenti si perde terra e acqua / temo però che quello non fu l'ultimo avviso mandato dal padrone // nessuno conoscerà che male fu / avere offeso l'udito [...]" ("Il bombardamento." *L'occhio dormiente 1987-1994*.Venezia: Marsilio, 1997. 9-11), questa memoria tutta sensoriale si distende in misure (a tratti sin troppo) ampiamente narrative nelle prime tre sezioni dell'ultimo libro della poetessa messinese trapiantata a Roma, *La tagliola del disamore* (Milano:

Garzanti, 2005. 11-47.). È un mondo "a brandelli," quello dell'immediato dopoguerra povero e affamato, un "passato" che "fibrilla e si sfalda" ma resta vivido nei trasalimenti dell'oggi: il pietoso *bricolage* della bambina d'allora (ci si ricorda d'un film un tempo popolare: *Jeux interdits* di René Clement, 1953), nel campo arato e traviato dai combattimenti tra "legnetti bruciati e terriccio di riporto," è allora molto simile a quello, mentale, della donna sofferente di oggi.

69. Sereni, Vittorio. "Negli anni di Luino [1980]." *Gli immediati dintorni primi e secondi* [1983]. *La tentazione della prosa*. A cura di Giulia Raboni. Introduzione di Giovanni Raboni. Milano: Mondadori, 1998. 116-117. Devo rinviare, per un'ipotesi di lettura sereniana imperniata su questo breve testo, al mio *Tracce di un'"altra" guerra tra le "materie prime" di Vittorio Sereni* [relazione al convegno *Letteratura comunicazione e guerra negli anni del fascismo e del collaborazionismo*, Aosta, 26-27 novembre 1999], in *Allegoria* 14:40-41 (gennaio-agosto 2002): 53-79.

70. Faccio ovviamente riferimento alla categoria introdotta da Giulio Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*. Torino: Einaudi, 1996.

71. Pagnanelli, Remo. *Dopo*. Forlì: Forum, 1981. L'opera poetica di Pagnanelli è stata raccolta in un unico volume da Daniela Marcheschi: *Le poesie*. Ancona: Il lavoro editoriale, 2000.

72. Pagnanelli, Remo. *Atelier d'inverno*. Prefazione di Giuliano Gramigna. Montebelluna: Accademia Montelliana, 1985.

73. ———. *La ripetizione dell'esistere. Lettura dell'opera poetica di Vittorio Sereni*. Milano: Scheiwiller, 1980. Un'analisi dettagliata del discepolato sereniano di Pagnanelli in Roberto Galaverni, "Per un'immagine di Remo Pagnanelli." *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*. Roma: Fazi, 2002. 215-223.

74. Pusterla, Fabio. "Der blaue Bunker (ipotesi sul nemico)." *Concessione all'inverno*, Bellinzona: Casagrande, 1985 / 2001. 77-80.

75. Sereni, Vittorio. "Al tempo delle fiamme nere [1982]." *Gli immediati dintorni primi e secondi*. In *La tentazione della prosa*. 125-131.

76. Pusterla, Fabio. "L'inferno è non essere gli altri. Scrittura poetica, traduzione e metamorfosi dell'io." *Varcar frontiere. La frontiera da realtà a metafora nella poesia di area lombarda del secondo Novecento*. Atti del convegno di Losanna, 11-14 ottobre 2000. A cura di Jean-Jacques Marchand. Roma: Carocci, 2001. 312.

77. "Il testimone." *Pietra sangue*. Milano: Marcos y Marcos, 1999. 57. Per una lettura complessiva, sino all'ultimo *Folla sommersa* (Milano: Marcos y Marcos, 2004), rinvio al mio "Fabio Pusterla, la voce dei sommersi" in Andrea Cortellessa, *La fisica del senso*.

78. Benjamin, Walter. "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov [1936]." *Angelus Novus. Saggi e frammenti* [1955]. Traduzione di Renato Solmi. Torino: Einaudi, 1962. 248.

79. Finzi, Sergio. *Nevrosi di guerra in tempo di pace*. Bari: Dedalo, 1989. 130.

80. Ginzburg, Carlo. "Spie. Radici di un paradigma indiziario [1979]." *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*. Torino: Einaudi, 1986. 158-209. All'opera negli scrittori, il "paradigma indiziario," ma anche nei critici. Il più sottile e coerente, in tal senso, è senz'altro Mario Lavagetto: si veda il saggio del '96 *Lavorare con piccoli indizi*, che dà il titolo alla sua ultima raccolta di saggi (Torino: Bollati Boringhieri, 2003, 17-46.).

81. Raboni, Giovanni. "Le case della Vetra [1966]." *Tutte le poesie (1951-1998)*. Milano: Garzanti, 2000. 71.

82. ———. "La guerra." *A tanto caro sangue* [1988]. 191-192.

83. Rinvio al mio *a Le strane provviste*, in corso di pubblicazione negli atti del Convegno *Per Giovanni Raboni*. Firenze, 20 ottobre 2005.

84. Zoja, Luigi. *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000.

85. Fra i primi episodî, se non vado errato, il componimento che chiude la quinta sezione della seconda raccolta di un poeta e saggista che lombardo non è, ma che molto deve allo studio e alla riflessione su Sereni, il ligure Enrico Testa: ""era deserto di miliziani / il chiaro mattino d'agosto / ed io, inseguendo sulle banchine / del porto i gabbiani, / attraversavo Taranto / da un capo all'altro. / Portavo pastiglie di chinino / al comando della Marina, / all'amico che, dopo due anni / di guerra, piegava l'animo / fino a parole dolci e sottili. / Non so come il nostro sguardo / (per l'incanto dell'aria) / potesse ancora, in quei tempi, / farsi gioco dei danni della malaria"" (*In controtempo*. Torino: Einaudi, 1994. 58). Nella poesia di Testa, a partire proprio da *In controtempo*, sono frequenti questi "narrati" fra virgolette i quali riprendono la tecnica della *prosopopea* messa a punto da Giorgio Caproni a partire dal *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (come ha benissimo spiegato lo stesso Testa in sede critica: cfr. "Personaggi caproniani [1997]." *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*. Roma: Bulzoni, 1999. 99-109). Questa storia "di guerra," come altre del libro, è attribuita a una figura di "maggiore" che potrebbe essere benissimo un padre…

86. Riccardi, Antonio. *Gli impianti del dovere e della guerra*. Milano: Garzanti, 2004. Cfr. Sereni, Vittorio. "Una visita in fabbrica [1961]." *Gli strumenti umani* [1965]. In *Poesie*. 123-128.

87. Ballerini, Luigi. "Notizia su "Cefalonia 1943-2001." *Cefalonia*. Milano: Mondadori, 2005. 83. Il poemetto comprende le pp. 9-58 del volume, comple-

tato da una sezione di altri componimenti intitolata "Se il tempo è matto."

88. Per esempio nel dettaglio delle date riportate nel sottotitolo del poemetto, che non ricordano il "conciliatorio" anniversario recente del 2003 bensì la cerimonia nell'isola greca nel marzo del 2001, quando il Capo dello Stato Ciampi dichiarò di augurarsi che il governo tedesco chiedesse ufficialmente scusa all'Italia (e tuttavia il poemetto è alquanto aspro con il "Ciampi, rivierasco e pietroso [...] *piezz 'e core* [...] equilibrista indignato" (21-22)).

89. Ungaretti, Giuseppe. "Sono una creatura [1916]." *L'Allegria* [1942]. In *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. A cura di Leone Piccioni. Milano: Mondadori, 1969. 41.

90. Ballerini, Luigi. *Cefalonia*. 58. Un'eco, nel perentorio verso conclusivo, può forse essere rintracciato in un poeta da Ballerini amato e studiato come Pagliarani, che del resto ne condivide la morale rigorosamente stoica: "[...] sulla terra non c'è / scampo da noi nella vita" (*La ragazza Carla*, II, 2: in Elio Pagliarani, *Tutte le poesie* (137)). Un ulteriore esempio recente di "interrogatorio al padre," stavolta però esplicito, è in un altro poemetto in forma amebea, dove cioè si alternano le voci del figlio e, appunto, del padre: Franco Marcoaldi, *Benjaminovo: padre e figlio. Poemetto teatrale a due voci*. Milano: Bompiani, 2004. Come nel caso di Buffoni, racconta l'autore, il testo "nasce dalla scoperta e dalla lettura di un quaderno del 1949, in cui mio padre, allora ufficiale pilota, ripercorreva, sotto forma di lettera destinata a mio fratello maggiore Carlo Alberto, l'esperienza patita nei campi di internamento militare tedeschi dopo l'8 settembre 1943" (p. [106]). Un palinsesto ideologico è rappresentato dalla "vergogna" del sopravvissuto, come l'ha descritta Primo Levi (infatti citato) nei *Sommersi e i salvati*; dice il padre (96):"Concludo. Se sono ancora vivo / e scrivo e ti racconto, vuol dire / che non ho toccato veramente / il fondo. E se non l'ho toccato, / è grazie a qualcun altro / che anche per me ha pagato."

91. Come nel caso di Pusterla, il confronto diretto con l'icona del padre morto è preceduto, nella poesia di Buffoni, da una vicenda allegorica. Entrambi i poeti si confrontano, in tempi diversi, col rinvenimento d'un antichissimo cadavere fossilizzato che si fa emblema della storia e della sua violenza: Pusterla nel poemetto che dà il titolo alla sua seconda, e forse maggiore, raccolta, *Bocksten* (Milano: Marcos y Marcos, 1989 / 2003); Buffoni nel componimento "Tecniche di indagine criminale" (*Il profilo del Rosa*. Milano: Mondadori, 2000. 85.) che "interroga" il celebre "Oetzi," il cosiddetto "uomo del Similaun" rinvenuto nei ghiacci del Tirolo all'inizio degli anni Novanta. All'apparire di *Bocksten*, nella sua recensione (*Poesia*. 3: 27 (marzo 1990)) Buffoni richiamò peraltro il precedente dei *Bog Poems* di Seamus Heaney (nella raccolta *North*, del '75), dove fra l'altro appare *The Grauballe Man*: e in séguito sarà proprio lui a tradurre questo testo

nella sua bella antologia di Seamus Heaney, *Scavando. Poesie scelte (1966-1990).* Roma: Fondazione Piazzolla, 1991. 68-71.

92. Buffoni, Franco. "Note." *Guerra.* Milano: Mondadori, 2005. 196. Del progetto *Guerra* si sono succedute negli anni varie anticipazioni parziali: rammento *Guerra* (Olgiate Comasco, Dialogolibri, s.d., ma: 2001) e *Lager* (Napoli: Edizioni d'If, 2004). Ulteriori documenti sono nella sezione sintomaticamente intitolata "Indizi" dell'autoantologia di versioni e componimenti propri *Del maestro in bottega.* Roma: Empirìa, 2002. 156-158.

93. "Aeroporto contadino." *Suora carmelitana e altri racconti in versi.* Parma: Guanda, 1997. 37-47.

94. Che può avere valenze latamente nevrotiche non troppo distanti, forse, da quelle subìte da Pier Paolo Pasolini nel riflettere sull'odiata (consciamente) figura del padre fascista, Carlo, in *Petrolio* e altrove (cfr. *Del maestro in bottega* 158).

95. ———. *Guerra.* 196.

96. Magrelli,Valerio. Risvolto di copertina a Franco Buffoni, *Suora carmelitana e altri racconti in versi.*

97. Buffoni, Franco. *Guerra.* 84.

98. ———. 87.

99. ———. 83.

100. Cfr. la *New York Anthology* curata da Nicola Gardini in *Poesia* 14:155 (novembre 2001).

101. Alludo ai brevi saggi *Lo spirito del terrorismo* [2002]. Traduzione di Alessandro Serra. Milano: Cortina, 2002. E *Power Inferno* [2002]. Traduzione di Alessandro Serra. 2003.

102. Baudrillard, Jean. "La violenza del globale." In Morin, Edgar. *La violenza del mondo.* Traduzione di Francesco Sircana. Pavia: Ibis, 2004. pp. 26.

103. Per esempio un gruppo di scrittori ha aggressivamente sostenuto questa tesi in un libro a più voci, *Scrivere sul fronte occidentale.* A cura di Antonio Moresco e Dario Voltolini. Milano: Feltrinelli, 2002.

104. Baudrillard, Jean. *La violenza del globale.* 26.

105. ———. 22-23.

106. Notevoli riflessioni su questa soluzione di continuità – appunto non solo *simbolica* ma *logistica* – nel recente libro di Giovanni De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea.* Torino: Einaudi, 2006. (E rinvio, per ulteriori riflessioni, al mio "I cadaveri del Novecento." *Alias-Supplemento del "manifesto"* (1 aprile 2006).

The Weight of Illness in *Due imperi... mancati*

Staisey Divorski
University of California, Los Angeles

As an uncompromising indictment against not only war in general, but also the political philosophy of the nations involved in the First World War, Aldo Palazzeschi's *Due imperi... mancati* stands apart from the majority of other works of the immediate post-war era. In his text Palazzeschi consistently objectifies the evils and horrors of war through the metaphor of illness. This illness exists at three levels in the text. First, the personified nations suffer from the diseases of cancer and syphilis. Second, the citizens of each country are infected by war as though by a parasite. In contrast to these two instances of disease in the text, there is the wasting away that Palazzeschi suffers during the war. While in the first two instances diseases serve to express the culpability and responsibility of nations and individual men for the disaster of war, Palazzeschi's illness is an attempt to purge his person of personal guilt.

It is important to note that in *Due imperi... mancati* disease exists as both a real object and as a metaphor. On the level of nations it exists as a metaphor while on the level of individual men and women illness is both a documented fact of the war and a metaphoric expression of the war. In her study *Illness as Metaphor* Susan Sontag notes that a disease is often turned into a metaphor when its instance captures the popular imagination due to its mysterious or incurable nature. In such a case the horror "in the name of the disease... is imposed on other things. The disease becomes adjectival."[1] Thus it is not necessarily cancer itself which appears in the text, but cancerous nations and cancerous cities. Since each disease when used as an adjective carries the specific horrors and implications of its respective symptomology it is necessary to note why Palazzeschi chose to represent the diseases of cancer, syphilis and parasites.

The use of cancer terminology first appears in *Due imperi... mancati* with reference to Germany and the Austro-Hungarian Empire:

> Che il Kaiser sognasse un impero grande come il mondo e forse più, e che la maggior parte del suo popolo ne gongolasse in lui fino da scoppiarne idropico, si capiva.[2]

For Palazzeschi World War I was not just a war of nations, but a war of nations that desired to be empires. The insatiable desire of empires to enlarge their territory is taken to humorous extremes in the chapter "Come doveva essere grande un altro impero" where the narrator worriedly searches maps to ensure that there is not some untouched piece of land that might be sucked into the war. While the desire of an empire to grow larger might seem natural, Palazzeschi emphasizes the dangerous nature of this excess. Thus, as the above example illustrates, Germany and the Austro-Hungarian Empire are not denounced for invading innocent countries such as Belgium, but for their excessive accumulation of people and land which creates giant tumors that threaten to explode. Such examples clarify Sontag's claim that the terminology of cancer metaphors derives from the language of warfare: "cancer cells do not simply 'multiply' they are 'invasive'...cancer cells 'colonize' from the original tumor to far sites in the body, first setting up tiny outposts" (64). That the aspect of imperialism Palazzeschi decries is specifically its abnormal multiplication of territories similar to the unchecked growth of cancer cells is demonstrated by the fact that he does not distinguish between reasonable and excessive colonialism, but rather represents all empires as "ammassamenti, enormi cancri sociali, impedimento al naturale fluire della vita umana" (152). For this reason the United States, which supposedly entered the war to cut out the tumor of the Austro-Hungarian Empire, but which ultimately tried to create a supremacy of its own, was, according to Palazzeschi, destined for the same illness as the empires it fought against: "il cancro vi roderà" (164).

The use of the cancer metaphor is particularly apt, for as Susan Sontag shows, cancer is frequently understood to be the result of excessive desire or ambition that goes unrealized. An individual's frustrated desire grows into tumors, just as a nation's insatiable desire for power and growth turns into colonized territories. Sontag supports the link between political ambition and cancer with a series of historical observations: "Napoleon, Ulysses S. Grant, Robert A. Taft, and Hubert Humphrey have all had their cancer diagnosed as the reaction to political defeat and the curtailing of their ambitions" (49). The notion that a person who values the fulfillment of personal ambition and desire above

all else courts eventual defeat and disaster is implied in Palazzeschi's question to nations, "Voi crescete senza misura e senza riflessione, non avete saputo fare altro dacché ci siete. Ditemi, che farete quando non ci sarà più posto per i vostri piedi?" (128) The connection Palazzeschi creates between cancer and unnatural or excessive growth points to the accusation that war does not emerge indiscriminately, but rather is an expression of the vice of nations.

While the adjectival quality of cancer is applied primarily to the Austro-Hungarian Empire and the United States, the other nations involved in WWI are not exempt from disease. Palazzeschi refuses the notion that war was an external force imposed on Europe by the actions of Germany and the Austro-Hungarian Empire alone, and claims that everyone is "ugualmente colpevoli di quello che è accaduto" (23). Instead of suffering from cancer, nations such as France are shown as victims of syphilis, a disease which carries heavy implications of moral wrong-doing and responsibility. Here too, Sontag's theories are useful for understanding why the adjective syphilitic is applied instead of cancerous. As mentioned, cancer's causes have always been mysterious and thus are said to be the result of a certain personality type that has an overabundance of inexpressible desires. In contrast, the cause of syphilis was well known; it was

> the consequence, usually, of having sex with a carrier of the disease. So among all the guilt-embroidered fantasies about sexual pollution attached to syphilis, there was no place for a type of personality supposed to be especially susceptible to the disease (Sontag 39).

Therefore syphilis is not a sign that something is inherently wrong with a person, but rather a clear-cut result of an immoral action. Thus, while nations which initiated the war, such as the Austro-Hungarian Empire, had an inherently vicious nature, the corresponding response of force by England and France was an immoral act that allowed the conflict to gain momentum. Overall, beyond objectifying the responsibility of all countries for the war, the two diseases demonstrate the nature of each country's culpability.

While on an objective level this responsibility for war falls on the male politicians of Europe, and is fought by male soldiers, each nation is personified as a woman. Therefore, an examination of illness in *Due*

imperi... mancati necessarily entails a confrontation not just with diseased nations, but with diseased women. In the introduction nations are not shown as the noble, healthy mother figures of wartime propaganda posters, but depraved and amoral women. France is a prostitute who wakes from her sleep to flee from her rapist, China is an old lady to be seduced, and America decides to enjoy herself with the "sifilidi della fradicia Europa" (Palazzeschi 22). To understand how war, an institution that uses men's bodies as its fodder, comes to be represented by the bodies of women, it is necessary to further examine what Palazzeschi believed were the reasons for war. Like many authors active during and after the war, Palazzeschi's text seems to respond to an implicit question: how could such a horrible war with so many lives lost have occurred?

Palazzeschi's answer is related to his notion of abnormal and unchecked growth which underlies the cancer metaphor. This over-reproduction is objectified in the tangled mass of angry body parts that Palazzeschi presents in the chapter "Visita all'umanità." Like empires that grow without reflection, too many women bring babies into the world with too little thought. The lost bond of familial love between mother and child represents a loss of importance of individual beings. The thoughtlessness with which life is given results in the thoughtlessness with which it is taken. As Giorgio Pullini notes in his study of *Due imperi... mancati*, the fraternal love that one individual feels for another, which was so important to Palazzeschi, is lost: "Egli detesta la guerra proprio e sopratutto perché distrugge l'amore fra gli uomini."[3] In such a conception of the global situation at the time of World War I, the division of life that occurs during war derives from the extreme multiplication of life.

In Palazzeschi's Christian humanist vision the peace and fraternal love he values finds its ultimate symbol in the female figure of the Virgin Mary. Thus he exhorts the reader: "pensate alla vergine, pensate a lei. Quale immagine più grande di questa? quale amore più puro del vostro per Essa?" (Palazzeschi 187). In this vision of the Virgin Mary, the greatest value of humanity is the pure love of a mother, whose production of a child is a sacred act. Woman has a responsibility to love her children and consider each of their lives as precious, just as a nation has a responsibility to value each of its citizens. In a corrupt society the image of woman is turned upside-down, just as are the responsibilities of a nation. Palazzeschi shows how the pure, loving image of the Virgin Mary is replaced in modern life with a very different image of woman and nation:

> Eravamo avezzi a vederle [le nazioni] conversare e trattare negli eleganti salotti diplomatici così rigidamente signore nei décolletées, con superbi monili e diademi. Finalmente le abbiamo viste un po' più al naturale, quello che sono. In sottana e in camicia, in mutande... e senza, le abbiamo vedute sul cantero, spulciarsi, farsi il lavativo e farselo fare, accosciate sul bidet. Tirarsi per i capelli coll'inquilina, con quella di faccia, sbraitare colla serva, cavarsi gli occhi col ganzo. (153)

In these two images the woman/nation is shown as either elegant, cold, and removed from humanity, or overly corporeal and violent. Either way the woman presented by Palazzeschi stands in stark contrast to his pure image of the Virgin Mary and her malady comes to represent the malaise of all of humanity.

This notion of a woman's illness as representing the corruption of society translates to the level of individual man. Here woman serves as a vector of disease that corrupts the bodies of pure men through sex. Palazzeschi frequently parallels a boy's initiation in war to a visit to a bordello. Disrupting the notion of war as an experience that turns a boy's body into a man's, bordellos and war turn a pure body into an impure one. However, the impurity that results from bordellos is never referred to in terms of syphilis. Insofar as they affect the body of the nation, cancer and syphilis are diseases which form a distinctly political metaphor. In contrast, the metaphor of the parasite is used in reference to the bodies of individual soldiers.

War is an institution which requires control over the bodies of men. One way this control is established is through the military's regulation of illness. In war it is no longer up to the individual man to determine if he is sick, but the military. In this way, illness becomes part of military machinery as its individual nature is erased and its regulation ensures the body's submission to the rules of war. When Palazzeschi becomes sick he is thoroughly examined

> ora il generale di sanità con intera la sua corte ripeteva la passeggiata fra le mie costole lungo i sentieri dei miei stinchi, e per i vicoli della mia bocca e dei miei occhi (Palazzeschi 100).

In this description a soldier is no longer an individual body that suffers from illness, but a piece of terrain to be traversed, surveyed and claimed, just as a foreign front.

As World War I was a war fought with conscripted soldiers, the military was required to 'infect' reluctant soldiers with the belief in the necessity of the war. The image of a parasite explains how despite the original reluctance of soldiers to embrace war, it eventually came to be assimilated as necessary:

> La guerra, come un corpo estraneo che si sia introdotto a forza nel vostro organismo, nel vostro stomaco o intestino, che i primi tempi vi disturba atrocemente, con orribili coliche, tremendi acuti dolori, diarree e vomito, poco alla volta si fa posto, si posa, vi riposa (Palazzeschi 38).

War, like a parasite, is not easily flushed from the body. Even after all of the peace accords are signed it remains living in the body of the soldiers. This leads to Palazzeschi's grim statement that to end and eliminate war, "dovreste puntare contro la vostra stessa pancia le baionette che vi sono avanzate" (29). In this way war is not a rite of passage from boy to man but a fatal transformation of a healthy body into a corrupted body. Furthermore, the image of the parasite emphasizes the inability of the basic infantryman to rescue himself from the power of war. The responsibility in this case once again falls to nations and those who run them, for Palazzeschi notes that the parasite enters and transforms "col consenso di tutti quelli che erano ai poteri su questa terra" (29).

In contrast to the ubiquity of images of disease related to nations and soldiers, Palazzeschi rarely mentions his own illness in the text. Instead it appears as a short expository aside to explain why the location of the narrative shifts from the *caserma* to the hospital. Palazzeschi refers to his illness as *deperimento organico* which is a complex of symptoms that represent the weakening of the body due to lack of adequate nutrition and rest. Thus, the main symptom represented in the text is fainting. Since Palazzeschi mentions so little about his illness in *Due imperi... ancati*, it is necessary to look beyond the texts to other works of Palazzeschi to understand the nature and meaning of his illness.

In Palazzeschi's novel *Il Codice di Perelà (Perelà: Uomo di Fumo)* written a few years before the war, and repeatedly rewritten and reedited during his life, the main character is a man of smoke, whose principal

characteristic is that he is very light. The connections between Perelà and Palazzeschi are immediately obvious since, as the fainting and loss of weight show, the *deperimento* from which Palazzeschi suffers can be seen as a light disease in which the body loses some of its material heaviness. The notion of lightness versus heaviness as related to war appears in both *Il Codice di Perelà* and *Due imperi... mancati*. In the latter work Palazzeschi expresses complete disdain for D'Annunzio's vision of war as "una grande partita ginnastica" where healthy bodies compete in a playful manner (168). In the penultimate chapter of the book Palazzeschi contrasts the futurist image of war as a healthy and agile body: "un corpo che sfilato terribile sulla faccia del mondo, presa la sua via prima ancor di guardare, sarebbe corso diritto" with the heavy, clumsy reality of war:

> s'ingrossò, gonfiò, non poté più muoversi, incominciò a gondolare idropico su se stesso, e quando la lurida pancia finì per toccare il suolo a quel contatto si liquefece con orribile fetore di cadavere (193).

Similarly, Perelà who has lived most of his life in a chimney and comes into contact with city life only at the age of thirty-three contrasts his first idea of war with its reality:

> io mi ero figurato che gli uomini andassero nudi alla guerra, e che si facessero leggeri... ed io li vedevo carpire ali ad uccelli da usare come strumenti. Piombo... acciaio... ferro... Ma non cadono essi schiacciati sotto il peso dei loro arnesi? Come possono velocemente inseguire il nemico, e inseguiti come possono velocemente fuggire?[4]

In both texts Palazzeschi shatters the myth of war as noble and swift, and replaces it with an image of war as a heavy, immobile body. In this way we are brought back to the notion of war as an illness, a body that malfunctions.

In contrast to the corporeal malady of war, Palazzeschi's illness is a voluntary denial of his physical nature. Since *deperimento* implies he is not eating, drinking or resting, it becomes clear that he refuses to satisfy the needs of his body and therefore seems to renounce its very existence. Instead, Palazzeschi affirms that it is the intellect and soul which require nutriment: "Non di solo pane vive l'uomo ma di tutto quello che a Dio piaccia" (183).

Food rarely appears in *Due imperi* but when it does Palazzeschi eats quickly, "buttai giù il latte" or gives away his food, "più spesso la mia razione andò a benefizio della communità" (Palazzeschi 52, 119). Looking beyond these two texts, Palazzeschi's complex relationship with food becomes clear. Recalling his childhood, Palazzeschi emphasizes his hatred of soup "Bisognava mangiarla tutta, gnorsì, solo dopo averla mangiata 'tutta' si poteva scendere a patti col rimanente del vivere, ottenere qualche cosa, prima no."[5] This hatred of soup was exacerbated by the fact that it was constantly imposed on him by adults. While Palazzeschi notes that soup came to represent "la falsità della vita, i suoi gioghi che si annunziavano, un intoppo ad essa," it also becomes a symbol of the imposition of a precise, devastating authority (Magherini and Manghetti 7). However, this imagery of food goes well beyond childish repulsion. In the poem *La Fiera dei morti* soup is absent, but meat is abundant, for example: "chilometri di salsiccia/ che sembra l'ammasso degli intestini malati/ di tutti i morti."[6] While soup represents falseness and imposition, meat represents the body, disease and death. The deadly, authoritative nature of food and war combine in Palazzeschi's prose to create what Nicolas J. Perella and Ruggero Stefani term: "[a] grayish soup of heavy artillery."[7]

In direct opposition to the negative heaviness of war stand the figures of Palazzeschi and Perelà. Palazzeschi states: "io non sono nemmeno un uomo, non ci tengo ad esserlo, io sono una creatura sensuale, un palpito libero nell'aria" (*Due imperi* 31). In the same way, because Perelà is made of smoke, he is seen as "la sublimazione del corpo e dello spirito umano" (*Il Codice* 217). The parallels between Palazzeschi's description of himself and that of Perelà are so close that they have led some to understand Perelà as a representation of Palazzeschi. In "Aldo Palazzeschi's Code of Lightness" Perella and Stefanini note that it is possible to see Perelà as "a metaphor for Palazzeschi's homosexuality, for his acute sense of being a misfit" (106-7). In such a view both Perelà and Palazzeschi are exceptionally different, both are an "essere di solo pensiero, di solo cervello" (*Il Codice* 217). They both desire to be normal and accepted, but remain constantly aware of the otherness that defines them.

The major difference between the two characters is that Perelà, but not Palazzeschi, is referred to as a purified man. Perelà's smoky nature implies a birth of fire, and one of the theories of his origin is that he is a man who was burnt, carbonized and turned into smoke. During such a process the body is destroyed and Perelà is purified. It is specifically

for his status as a pure man that Perelà is entrusted with the writing of the state's new code. He represents an "essere di solo pensiero, di solo cervello" free from a body which might contaminate his judgment. Despite Palazzeschi's claim, "io non sono nemmeno un uomo" the fact is that he remains tied to his body. This body is the locus of guilt in his life as it betrays him through the otherness of his sexuality. It is therefore no coincidence that when berating himself he says: "basso amatore di te stesso, della tua carne" (*Due imperi* 117). Thus Palazzeschi's refusal to eat, to take care of his body is not a punishment so much as a desire for lightness. Through the denial of his physical nature Palazzeschi denies both the heavy, corrupted nature of the war he finds himself in, and his own homosexuality.

In conclusion, Palazzeschi's illness is of a different nature from the diseases which fill most of the text. The images of cancer, syphilis and parasites serve as expressions of the decay of nations and humanity in general. These sick bodies are heavy as they swell with an excess of fluids. In contrast Palazzeschi's illness makes his body light and empty. His illness is an attempt to purge his person of everything that is heavy and guilty in the world, such as war and sexuality. Through his illness Palazzeschi attempts to reach the light nature of Perelà and therefore the status of a purified man.

Notes

1. Susan Sontag. *Illness as Metaphor.* New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978. 58.

2. Aldo Palazzeschi. *Due imperi... mancati.* Milan: Oscar Mondadori, 2000. 21.

3. Giorgio Pullini. *Aldo Palazzeschi.* Milano: U. Mursia, 1965. 77.

4. Aldo Palazzeschi. "Il Codice di Perelà (1911)" in *Tutti i romanzi.* Ed. Gino Tellini. vol. 1. Milan: Arnoldo Mondadori, 2004. 141-2.

5. Simone Magherini and Gloria Manghetti,eds. *Scherzi di gioventù e d'altre età: Album Palazzeschi (1885-1974).* Firenze: Pagliai Polistampa, 2001. 7.

6. Aldo Palazzeschi. "La Fiera dei morti" in *L'incendiario.* Milano: Edizioni futuriste di 'Poesia,' 1913. 235.

7. Nicolas J. Perella and Ruggero Stefanini. "Aldo Palazzeschi's Code of Lightness." *Forum italicum* 26:1 (Spring1992): 108.

La rappresentazione impossibile: appunti sul percorso gaddiano dai *Diari* alla *Cognizione del dolore*.

Raffaello Palumbo Mosca
University of Chicago

Il 24 agosto del 1915 a Edolo di Valle Camonica, il giovane Gadda inizia a stendere le prime note del suo *Giornale di campagna*; acceso sostenitore della necessità storica della guerra, arruolatosi volontario, il ventiduenne sottotenente non è ancora al fronte ma già sogna le prime linee ed un ruolo da protagonista nella formazione di una nuova Patria. "Intellettuale in formazione e già in crisi"[1] (secondo la felice definizione di Bonifacino), Gadda vede l'esperienza militare come momento di una palingenesi che sia al tempo stesso personale e storica: essa rappresenta, cioè, lo spazio per la costruzione *attraverso la prassi* di un io eroico e ancora romanticamente inteso, all'interno di un processo di rinnovamento della storia d'Italia che restituisca alla Patria – "[la sua] forma più pura ed immune."[2]

In questa prospettiva, i *Diari* vogliono essere specchio e mezzo (Gadda non è solo soldato ma anche intellettuale che vorrebbe formarsi attraverso lo studio e la scrittura) di questo processo di formazione, vogliono essere, cioè, un vero e proprio *Bildungsroman* di matrice ottocentesca;[3] soggetto del processo di formazione, tuttavia, non è il Tom di Fielding, o il Renzo dell'amatissimo Manzoni: non è, cioè, un *personaggio*, un essere simile al vero ma fittizio che, attraverso la mano sapiente dell'autore, possa essere condotto ad una unità finale; soggetto del processo di formazione è un io che – privo di un elemento ordinatore esterno – nel mondo *si perde*. È proprio questa progressiva dispersione dell'io, questo perdersi del centro, ciò che i *Diari*, sia a livello tematico sia a livello formale, incessantemente e con sempre maggior evidenza, nel loro procedere, testimoniano.

L'incontro con la realtà della vita militare è innanzi tutto uno *scontro*; la vita che Gadda esperisce e registra è una vita degradata: non il quieto raccoglimento del soldato che si prepara al suo alto compito,

ma "il grigio squallore, la bestialità degli argomenti [che] invogliano un povero diavolo a diventar imbecille;"[4] non l'azione eroica ma il nonsenso dell'inazione, la nullità fisica e intellettuale: "nelle poche ore libere mi piacerebbe leggere, studiare, scrivere, ma non ho libri [...]. Sono inquieto: il mio spirito è entrato in una fase di tumulto e incertezza, dovuto all'inazione."[5] Lungi dal rappresentare banali impedimenti quotidiani destinati a risolversi quando Gadda sarà finalmente al fronte, questi momenti portano invece alla prima scoperta del potere della realtà sul soggetto, alla resa dell'io di fronte ad un mondo che ne nega la "ragione ideale."

> È stata questa una giornata tragica: una di quelle giornate in cui mi chiedo perché vivo, e se non sarebbe meglio farmi scoppiare la testa con un colpo di revolver [...]. La mia patria mi è lontana; la vita pantanosa della caserma, e di una caserma simile, annega le gioie e gli entusiasmi che mi potrebbero venire dalla contemplazione della grande storia presente, mi fa scordare le speranze, mi prostra, mi attutisce il desiderio di sagrificio [...]. *Non mi manca il desiderio di combattere, il senso del sagrificio, ma questo si ottunde nei disappunti, nelle controversie, nel veleno della vita fangosa di questi giorni* (cors. agg.).[6]

Non solo, quindi, la realtà si rivela "anti-eroica," ma Gadda stesso – che ancora si propone come depositario di tutta una serie di valori autentici – si scopre intrinsecamente "anti-eroe," come sarà il più celebre dei suoi alter-ego, quel Gonzalo che è accostato ad Amleto, ma che ne rappresenta solo una versione borghese e grottesca; Gonzalo sarà, cioè, un Amleto svuotato al suo interno, un Amleto privato della nobiltà tragica che ne costituisce l'identità. Da spazio per la costruzione di sé attraverso l'azione eroica, l'esperienza militare diventa allora il momento del riconoscimento del potere annichilante della realtà: la sproporzione di forze tra l'io che "vuole" e si propone come centro operante e giudicante, e un mondo che sembra implodere negando ogni principio di ordine e moralità diventa, nel procedere della scrittura, la direttrice tematica fondamentale; ormai a Milano, Gadda ribadisce ancora, quasi come parola conclusiva di un'esperienza rivelatasi assolutamente fallimentare, lo scacco del soggetto nel mondo:

> sento che i più cari legami si dissolvono, che il maledetto destino vuol divellermi dalle pure origini della mia anima e privarmi delle mie forze più pure per fare di me un uomo comune, volgare, tozzo, bestiale, borghese [...]. Tutto ha congiurato contro la mia grandezza, e prima di ogni altra cosa il mio animo, debole, docile, facile ad essere preso dalle ragioni altrui; [...] *Se la realtà avesse avuto minor forza sopra di me [...], io sarei un uomo che vale qualcosa [...]. Ma la realtà di questi anni [...] è merdosa: e in essa mi sento immedesimare ed annegare.*"[7]

La Storia modella l'uomo tanto – se non più – di quanto l'uomo modelli la Storia.

Questo sentimento di perdita di centralità ed autonomia del soggetto provoca però, all'interno dei *Diari*, anche un cambiamento di ordine stilistico: la registrazione dell'esperienza passa da uno stile incisivo, spesso nominale, a quegli eccessi barocchi che saranno la nota dominante delle opere mature. Come è evidente, un tale cambiamento non è né immediato né lineare, e per lunghi tratti le descrizioni minute, prettamente cronacistiche convivono con le prime deformazioni letterarie: all'interno della analitica nota del 3 luglio 1916, ad esempio, nella quale Gadda descrive un trasferimento del 41esimo raggimento con toni da "minimissimo Zoluzzo di Lombardia,"[8] è inserita una "asineria," cioè una auto-parodia che mostra tutti i tratti macheronici delle opere mature. In essa compare un "bizzarro spaventapasseri" che, creduto un "mostro giallo e maligno che guarda l'universo con l'occhio dell'augurio funebre" dalle creature dell'Altipiano, si rivela poi, in realtà, il "vecchio e bravo capitano a cui il Ministero ha tardato la promozione, a cui la guerra ha cosparso di peli e sudiciume la faccia, ha impolverato le scarpe e bisunto il vestito."[9]

Se può stupire che Gadda dimostri qui di avere già tutta (o quasi) la perizia tecnica della maturità, va tuttavia soprattutto notato come il cambiare dello stile riveli anche un'intenzione diversa, una differente concezione della funzione della scrittura: la parodia rivela che il valore prettamente testimoniale che era inizialmente attribuito ai *Diari* va progressivamente depauperandosi della sua validità perché – in assenza di un io giudicante forte – la testimonianza appare anche al diarista stesso come sempre più parziale e inattendibile. Essa non potrà che diventare, allora, *j'accuse*, strumento – come Gadda stesso dirà nelle sue *Interviste al microfono*:

> lo strumento che mi avrebbe consentito di ristabilire la 'mia' verità, il 'mio' modo di vedere, cioè: lo strumento della rivendicazione contro gli oltraggi del destino e de' suoi umani proietti: lo strumento, in assoluto, del riscatto e della vendetta.[10]

Se la scrittura gaddiana, "nei *Diari*, invest[e] la vicenda umana, la storia delle anime"[11] è perché compito del diarista non è la mera cronaca dei fatti, ma l'indagine in vista di un giudizio. I *Diari*, insomma, rispondono ad una "idea della scrittura come controprocesso"[12] alla giustizia ingiusta del mondo. Giudicati e implacabilmente condannati sono i commilitoni, ma soprattutto gli alti funzionari dell'esercito, sarcasticamente chiamati "i generaloni," in quanto più diretti responsabili della disorganizzazione, dei disagi di chi "port[a] il vero peso della guerra, peso morale, finanziario, corporale:"[13]

> I nostri uomini sono calzati da far pietà [...]. Questo fatto ridonda a totale danno, oltre che dell'economia dell'erario, del morale delle truppe costrette alla vergogna di questa lacerazione [...]. Chissà quali mucche gravide, quali acquosi pancioni di ministri e senatori e di direttori e di generaloni: chissà come crederanno d'aver provveduto alle sorti del paese coi loro discorsi [...]. Asini, asini, buoi grassi, pezzi da grand hotel, avana, bagni; ma non guerrieri, non pensatori, non ideatori, non costruttori; incapaci di osservazione e d'analisi, ignoranti di cose psicologiche, inabili alla sintesi.[14]

Nella visione ancora idealizzata di Gadda, il termine di confronto per essi è Cesare, il condottiero che sa "scrivere e far di conto"[15] ("quando la razzamaglia brontola [...] Cesare governa sé con il suo 'scire'"),[16] il condottiero che unisce la determinazione guerresca – l'"onore militare" – alla capacità di analisi dello stratega, e qui lo stratega non è differente dal filosofo che indaga i rapporti di causa-effetto per giungere ad una induzione che guidi la condotta futura. I generali, cioè, non dovrebbero esser diversi da Ingravallo, il commissario-filosofo, che nel *Pasticciaccio* indagherà la molteplicità delle cause determinanti il reale.

Dopo la resa e la cattura, tuttavia, Gadda percepisce con sempre maggiore acutezza di aver mancato lui stesso, "di non aver fatto a

bastanza per la Patria [...] e di non essere più in grado di fare";[17] i *Diari* allora mostrano una nevrotica paura di essere giudicato: paradossalmente, Gadda sente che i ruoli si sono rovesciati, e da giudice delle mancanze altrui, ora giudica se stesso con gli occhi degli altri, e da questi altri ha l'ossessivo timore di essere giudicato e condannato. Colpevole di aver "lasciato passare i nemici a Tolmino,"[18] prostrato per la perdita del vagheggiato onore militare ed insicuro della validità del suo stesso giudizio, Gadda afferma di essere diventato "un archiviomane": egli vorrebbe, cioè, dimostrare la propria innocenza (il riscatto dell'intervista) affidandosi ai documenti ufficiali, all'oggettività di "prove" che possano supportare un giudizio che non basta più a se stesso. La "impossibilità di un Diario di guerra" dichirata nel *Castello di Udine* procede esattamente dall'impossibilità materiale di produrre un tale supporto oggettivo, poiché il *Diario* con il suo archivio di documenti ufficiali è andato perduto a Caporetto. In questa ottica il progetto di pubblicare i *Diari* superstiti *post-mortem* (Gadda affida i suoi scritti all'amico Bonsanti) non risponde solamente alla paura nevrotica – pur certamente presente – di una reazione delle persone giudicate all'interno di essi, ma risponde al più profondo bisogno di assicurare ad essi la validità del "testamento," a renderli, in qualche modo, l'"ultima parola."

L'impossibilità dell'assunzione del compito etico della testimonianza – almeno in vita – significa, però, abbandono della letteratura *tout-court*: i *Diari* si concludono allora con l'amara constatazione di un doppio fallimento: il fallimento del soldato che non è stato all'altezza della "ragione ideale" della guerra, diventa anche il fallimento dell'intellettuale che non è in grado di operare nella società:

> Lavorerò mediocremente e farò alcune bestialità. Sarò ancora cattivo per debolezza [...] e finirò la mia torbida vita nell'antica e odiosa palude dell'indolenza che ha avvelenato il mio crescere mutando le possibilità dell'azione in vani, sterili sogni.
>
> Non noterò più nulla, poiché nulla di me è degno di ricordo anche davanti a me solo. [...] Qui finiscono le note autobiografiche del periodo post-bellico; e non ne incominciano altre né qui né altrove.[19]

Il problema gaddiano, come si può vedere, è prima ancora che stilistico, etico. (Si ricordi, in proposito, il celebre *incipit* della *Meditazione*

breve circa il dire e il fare: "quando scriverò la Poetica, dovrà, ognuno che si proponga intenderla, rifarsi dal leggere l'Etica: e anzi la Poetica sarà poco più che un capitolo dell'Etica: e questa deriverà dalla Metafisica").[20] La testimonianza che Gadda, come uomo e intellettuale, andava cercando nei *Diari*, doveva essere tale da "farci più forti e più avveduti in ogni futura contingenza, nelle distrette del male,"[21] ma l'esperita impurità del giudizio, la sua intrinseca labilità e contingenza, ne hanno indebolito la validità fino a renderlo "impossibile":

> Al complesso guerra si uniscono e si aggrovigliano, è ovvio, i preesistenti miei propri complessi, cioè l'insieme delle mie cinquecento disgrazie, ragioni e irragioni [...]. Ma io vi avevo avvisato circa la pessima qualità del mio sistema cerebro-spinale: il mio diario di guerra è una cosa impossibile. [...] Il mio diario di guerra contiene dei giudizi, esso è dunque impossibile.[22]

Ciò che Gadda va cercando negli anni del dopoguerra è esattamente un nuovo sitema morale, una nuova filosofia che renda ragione dello scacco subito dal soggetto. Il progetto del *Racconto italiano* del '24, da una parte esaspera la parodia di un soggetto degradato nella realtà degradata che aveva il suoi prodromi nelle annotazioni diaristiche – si ricordi la scena del protagonista Grifonetto che, arrestato dai carabinieri, "serr[a] la destra, come se stringesse un'arma cavalleresca"[23] – ma d'altra parte integra la registrazione dell'oltraggio con una nuova e piena consapevolezza del potere annichilante della realtà. Il *Racconto*, dunque, vuole descrivere "la tragedia di un uomo forte che si perverte per l'insufficienza dell'ambiente sociale,"[24] definizione che – come notava per primo Gian Carlo Roscioni – "sembra un'epitome delle aspirazioni e delle delusioni documentate dal *Giornale.*"[25] Le opposizioni soggetto/mondo e bene/male, che costituivano la principale fonte di lacerazione nelle pagine diaristiche, però, sono ora ricondotte ad unità, poiché il *Leitmotiv* del *Racconto* sarà che "anche i fatti anormali e terribili rientrano nella legge, se pure sono apparentemente ex-lege."[26] Siamo ben lontani, come è ovvio, dallo slancio volontaristico e di suggestione classica (si rammentino i richiami all'eroismo di Cesare) del giovane Gadda. La realtà va sempre più configurandosi come una rete di indipanabili relazioni e concause che si influenzano vicendevolmente: non si dà più, quindi, un soggetto esterno che nella sua immobilità giudica un dato stabile ma

– sono le parole iniziali della *Meditazione milanese* coeva al progetto di romanzo – "mobile è il riferimento conoscitivo iniziale; diverso, continuamente diverso, il processo."[27]

Una tale, nuova, filosofia permette, però, un ritorno ad una scrittura che sia analisi e giudizio della realtà, quindi, per Gadda, un ritorno alla scrittura *tout-court*: Gadda, in un certo senso, scopre l'arbitrarietà di ogni rappresentazione e che l'immagine può, anzi deve, rimanere indeterminata per funzionare da *exemplum*. Non è più necessario che Gadda, cioè l'uomo e il soldato Gadda, condanni e giudichi il "maggiore Mazzoldi" (che nel *Diario* voleva "sputacchiar[e] e colpir[e] a calci nella vescica fino a vederlo sfigurato")[28] perché la scrittura sia scrittura di verità, ma sarà sufficiente, anzi necessario, che lo *scrittore* Gadda ricrei e giudichi sulla pagina *l'exemplum* del cattivo soldato, o del generale che rovina l'esercito. È il passaggio da una letteratura iper-realistica (almeno nelle intenzioni) e testimoniale, ad una letteratura allegorica di modello dantesco: "Capii che dovevo stringere entro più severi limiti la descrizione e l'invettiva, e far posto nelle mie note alla immatricolazione dei "tipi" umani, dei "personaggi," umani o mitici o bestiali, e delle loro impagabili vicende."[29]

È esattamente da questa prospettiva che nella sua *Opinione sul neorealismo*, Gadda chiederà più del mero rispecchiamento del dato, non solo perché lo specchio è in sé deformante e deformantesi, ma soprattutto perché dietro il dato sta un "quid più vero, più sottilmente operante, come dietro il quadrante dell'orologio si nasconde il suo segreto macchinismo."[30] La *Cognizione*, allora, potrà essere un "gigantesco affresco della Storia europea e sudamericana,"[31] e troverà la sua giustificazione etica esattamente nel *non* essere il Diario di Gadda ma *l'opera* dello scrittore. La soggettività del punto di partenza e del giudizio, insomma, non sono più limite all'universalità della rappresentazione, ma testimoniano il dato, cioè il "punto coesistente" di soggetto e oggetto, dietro il quale l'indagine romanzesca scopre una "realtà più vera." È quella verità noumenica di cui Gadda parla nella già citata *Opinione sul neorealismo*:

> Il dirmi che una scarica di mitra è realtà mi va bene, certo; ma io chiedo al romanzo che dietro questi due ettogrammi di piombo ci sia una tensione tragica, una consecuzione operante, un mistero, forse le ragioni o irragioni del fatto [...]. Vorrei, dunque, che la poetica dei neorealisti si integrasse di una dimensione noumenica.[32]

La rappresentazione di Nepomuceno Pastrufacio nel primo *tratto* della *Cognizione* è, in questo senso, emblematica: egli non è il determinato generale macchiatosi della tale colpa, ma il *tipo* del generale che rovina l'esercito. Se, come è stato detto, Nepomuceno è, tutti in una volta "Napoleone, Bolivar, Garibaldi e Mazzeppa" ai quali è nel testo esplicitamente accostato, tutti questi, poeticamente – cioè allegoricamente –, sono il fulmine che conclude la sua parabola nella "bagnarola asciutta della donna di servizio." Il maggiore Mazzoldi, letteralmente *non esiste*, è – come Gadda dirà nella *Meditazione milanese* – una "non-persona," lo strumento attraverso il quale la realtà esprime il suo 'aggrovigliato vivere e pulsare.'[33] Lo spostamento sull'asse dello spazio del teatro della vicenda agisce, del resto, seguendo il medesimo principio di universalizzazione del narrato, per il quale il dopoguerra di Paparagal e Maradagal, con tutti i suoi mali, rappresenta nel medesimo momento il dopoguerra italiano vissuto dall'autore ed ogni dopoguerra possibile.

Se, quindi, l'universale correlazione da una parte sancisce l'impossibilità di una rappresentazione oggettiva (il fallimento, l'impossibilità dei *Diari*), d'altro canto, però, restituisce all'autore un campo d'azione, e un margine di credibilità, perché il caso particolare è radicato, ha le sue ragioni o irragioni in un universale umano che è compito del poeta mimare:

> La corrente passa dal personaggio al poeta attraverso il serbatoio certo e comune della 'societas humani generis' e del certo sentimento di questa sicuramente esistente societas. È come se l'autore dicesse: 'Accade quel così e così; e tu lettore sai già che cosa è quel così e così, perché in te lo provi, e tu pure ne fai parte.'[34]

In questo modo Gadda può costruire il suo romanzo come "alternativa" ai *Diari* e come loro necessario completamento: tutti gli obiettivi polemici in essi abbozzati trovano la loro paradigmatica stilizzazione nel romanzo, a partire, come si è visto, dai "generaloni," proseguendo con gli imboscati e falsi reduci, stilizzati nella figura del vigile ciclista Pedro Mahangones fino, e qui il romanzo fa un passo avanti – o meglio più in profondità – rispetto alle prime opere, fino dunque a quei "poeti-vati" che pervertono gli animi con la "parlata falsa" e che diventano, quindi, corresponsabili del male, non solo perché "il giudizio cattivo influisce nella espressione, la deturpa" ma soprattutto perché "la parlata falsa (ne) falsifica l'animo."[35]

Una tale prospettiva, però, non si risolve nella semplice condanna dell'altro: il ritardo dell'entrata in scena di Gonzalo serve proprio ad illustrare la mobilità del giudizio e la pluralità delle prospettive. È tutta la schiera delle indestinguibili serve Beppe e Peppe, è José il peone, con la sua idea che Gonzalo abbia "tutti e sette, nel ventre, i sette peccati capitali, chiusi dentro nel ventre, come sette serpenti";[36] sono costoro, dunque, che presentano l'altro punto di vista sul personaggio. Gonzalo, che si erge a giudice della realtà borghese e della Storia come "farsa di commedianti nati cretini e diplomati somari," percepisce come egli stesso ne faccia interamente parte: negare "le vane immagini," dunque, nel romanzo, "le più volte, significa negare se medesimi."[37]

Tanto meno una tale filosofia – lo ricordiamo in conclusione – si risolve in lassismo o facile relativismo: Gonzalo, come l'Amleto di *Amleto al teatro Valle*, ha il compito di lottare contro il mondo "degli usi civili.... della menzogna acquiescente, del patto ignominioso datore di salute fisica e di pace fisica,"[38] in nome di un imperativo morale, di una teleologia, che è la stessa dei *Diari*. Questo io, tuttavia, non è più l'io eroico della giovinezza, ma un io che ha sperimentato la propria debolezza. C'è, ormai, insomma, un senso di umanissima compartecipazione alla sofferenza perché, se la "ossessione di Gonzalo[...] nasce e discende dagli altri," di questi "altri" egli è sodale: egli sa di aver errato e ad essi "chiede lagrimando clemenza": anch'egli "vive angustiato dal *comune* destino, dalla *comune* sofferenza" (cors. agg.).[39]

Note

1. Cfr. Bonifacino, Giuseppe. Il groviglio delle parvenze. Bari: Palomar, 2002.

2. Gadda, Carlo Emilio. *Giornale di guerra e prigionia*. In *Opere* IV, *Saggi giornali favole* II. Milano: Garzanti, 1992. 780.

3. Non a caso Gadda immediatamente lamenta la mancanza di libri: "Adesso riposerò un poco: desidererei vivamente di poter leggere o studiare, ma non ho un libro: perciò mi sfogo a scrivere." (Ivi, 444). È questa interconnessione tra dimensione teoretica e dimensione pratica a rappresentare una delle peculiarità dell'atteggiamento gaddiano nei confronti dell'esperienza militare. Essa dovrebbe essere esperienza formante *tout-court*, il momento in cui l'intellettuale dimostra praticamente l'idea etica che soggiace alla sua scrittura.

4. Ivi, 446-47.

5. Ivi, 469.

6. Ivi, 470-71.

7. Ivi, 863.

8. ———. *Tecnica e poesia.* In *Opere* III, *Saggi giornali favole* I. Milano: Garzanti, 1991. 243.

9. Ivi, 61.

10. ———. *Intervista al microfono.* In *Saggi giornali favole* I. 503.

11. Ivi, 502.

12. Pecoraro, Aldo. *Gadda.* Bari: Laterza, 1998. 11.

13. Gadda, C. E.. *Giornale di guerra e di prigionia.* 467.

14. Ibid.

15. "Ma i comandanti d'arma è meglio che abbiano i loro diplomi in regola. Cesare sapeva leggere, scrivere e far di conto." Gadda, C. E.. *Il castello di Udine.* In *Opere* I. Milano: Garzanti, 1988. 132.

16. Ivi, 128.

17. ———. *Giornale di guerra e di prigionia.* 786.

18. "Mi par d'essere a Milano, mi pare d'essere tra i miei cari [...]; mi par d'essere loro, in altre parole. E di leggere la prima notizia della disfatta di Tolmino [...]. Avanzano, li hanno lasciati passare. I nostri figli, i nostri fratelli li hanno lasciati passare. [...] Mi pare che il disprezzo vinca la pietà, che lo sdegno superi l'amore." (781).

19. Ivi, 867.

20. *Meditazione breve circa il dire e il fare.* In *Saggi giornali favole* I. 444.

21. ———. *Impossibilità di un diario di guerra.* In *Il castello di Udine.* 134.

22. Ivi, 134 e *passim.*

23. ———. *Racconto italiano.* In *Opere* V, *Scritti vari e postumi.* Milano: Garzanti, 1993. 576.

24. Ivi, 397.

25. Roscioni, G.. *La disarmonia prestabilita. Saggio su Carlo Emilio Gadda.* Einaudi: Torino, 1975. 100.

26. C. E. Gadda. *Racconto italiano.* 405.

27. ———. *Meditazione milanese.* In *Scritti vari e postumi.* 628.

28. ———. *Giornale di guerra e di prigionia.* 473.

29. ———. *Intervista al microfono.* In *Saggi giornali favole* I. 503.

30. ———. *Opinione sul neorealismo.* In *Saggi giornali favole* I. Milano: Garzanti, 1991. 630.

31. A. Pecoraro. *Gadda e Manzoni. Il giallo della Cognizione del dolore.* Pisa: ETS, 1996. 64.

32. C. E. Gadda. *Opinione sul neorealismo.* 630.

33. "Quante volte, in guerra, i comandanti, i generali, ecc. Mi apparvero non come persone, ma come non-persone. In essi la realtà lavorava, per essi si esprimeva. Ed esprimeva il suo pulsante palpito, il suo aggrovigliato vivere" (---. *Meditazione milanese*. 669.).

34. ———. *Racconto italiano del novecento*. In *Scritti vari e postumi*. Milano: Garzanti, 1993. 476.

35. ———. *Meditazione breve circa il dire e il fare*. In *Saggi giornali favole* I. 445.

36. ———. *La cognizione del dolore*. In *Romanzi e racconti* I. 597.

37. Ivi, 704.

38. ———. *Amleto al teatro Valle*. In *Saggi giornali favole* I. 540.

39. ———. *La cognizione del dolore*. 674.

Il naufragio di un Ulisse moderno: ironia, guerra e crisi della virilità in *Rubè* di G.A. Borgese.

Alessia Weisburg
University of California, Los Angeles

Nel contesto della struttura narrativa di un testo complesso e stratificato come *Rubè*, il tema del viaggio si carica di un condensato valore simbolico che permette a Borgese, attraverso sottili allusioni, di creare un personaggio moderno che rovescia il mito di Ulisse, proposto da ellenismo e romanità come incarnazione di chi viaggia verso la conoscenza. La complessità e la polivalenza dell'immagine di Ulisse giustificano indubbiamente il fascino e la suggestione che tale figura letteraria ha esercitato su numerosi autori nel corso dei secoli, le cui diverse e talvolta opposte interpretazioni rivelano, in generale, un desiderio di confrontarsi con forme proposte dal passato con l'intento di "rafforzare la propria identità culturale"[1] presentando nuove immagini dell'eroe classico che talvolta celebrano le sue virtù o al contrario propongono delle letture dissacratorie e ironiche. Nell'*Odissea*, Ulisse è l'eroe temerario, mosso da una forte curiosità, da un'inesauribile sete di conoscenza e allo stesso tempo l'eroe del ritorno, tormentato da nostalgia per la patria lontana e dal desiderio di ritrovare gli affetti più cari; è l'uomo solo che, confidando nelle proprie capacità riesce ad affrontare e a superare ostacoli e impedimenti.

L'immagine di Ulisse ha goduto di una considerevole fortuna e rappresenta un punto di riferimento costante lungo l'intera tradizione della letteratura italiana, da Dante, a Foscolo e Leopardi, Pascoli, D'Annunzio e Gozzano, Saba, Ungaretti, Savinio e Moravia. Particolarmente emblematiche per comprendere il recupero del mito da parte di Borgese in *Rubè* sono le interpretazioni di Dante e di D'Annunzio, verso i quali il testo instaura precise relazioni intertestuali evidenziate da riferimenti precisi. Nella versione dantesca l'eroe greco muore per aver voluto "divenir del mondo esperto de li vizi umani e del valore"[2] al punto da oltrepassare i limiti del mondo conosciuto con una "compagnia picciola"

di uomini pronti a seguirlo anche in quell'ultimo "volo," che l'anima di Ulisse definisce a posteriori "folle:" l'ardore di conoscenza e i pericoli che essa comporta, rappresenta il tema conduttore del canto, che viene allegoricamente proposto mediante l'immagine-simbolo dell'eroe *navigator*. Nel momento in cui Ulisse raggiunge le colonne d'Ercole, i limiti divini imposti all'uomo, e decide di oltrepassarle, esorta quei pochi uomini a non tradire la loro nobile natura, che consiste nel perfezionarsi continuamente ampliando i propri orizzonti e appagando la propria sete di conoscenza, coinvolgendoli in un naufragio che allegoricamente si riferisce al naufragio dell'uomo che si illude di poter raggiungere, nella dimensione terrena quella conoscenza assoluta che solo la Grazia Divina può svelare.

Le allusioni allegorico-ironiche della figura di Ulisse in *Rubè*, si pongono agli antipodi dell'interpretazione del mito di Gabriele D'Annunzio, che rivista gli aspetti fondamentali dell'immagine proposta da Dante eliminando tuttavia il giudizio moralmente negativo dell'autore medioevale, e in *Maia*, il primo libro delle *Laudi del cielo, del mare della terra e degli eroi*, propone Ulisse come modello di un'umanità "superumana," al di sopra del bene e del male, di cui il poeta amava considerarsi cantore e simbolo. *Maia* è un poema che trae spunto autobiografico da una crociera di D'Annunzio sullo yacht di Edoardo Scarfoglio con altri amici. Il poeta si presenta come eroe ulisside, in cerca di multiformi esperienze, di un vivere sublime, divino, all'insegna della forza e della bellezza, pronto a rompere limiti e divieti pur di raggiungere il suo obiettivo. Il suo viaggio nel mondo greco è un'immersione in un passato mitico, contrapposto alla realtà moderna, e alla civiltà industriale da cui l'eroe fugge. Il senso del viaggio di Ulisse appare nell'opera di D'Annunzio, profondamente diverso: l'eroe non è mosso da quel desiderio di conoscenza che induce l'Ulisse dantesco a prendere la via del mare; il suo viaggio é dettato dal bisogno di avventura ed è vissuto non come ricerca, ma come sfida. L'Ulisse raffigurato in *Maia* incarna la forza dell'istinto, la volontà di potenza e di dominio; è di fatto, l'emblema del superuomo dannunziano. Ne "l'incontro di Ulisse," tratto dal IV canto del poema, l'eroe greco viene rappresentato come un essere superiore, sdegnoso nei confronti della massa, che appare al poeta e ai suoi compagni sulla sua nera nave nel mar Ionio. Nei versi dannunziani Ulisse è il capo, l'eroe guida degli uomini che vogliono condurre una vita al di sopra della mediocrità.[3]

D'Annunzio propone quindi Ulisse come modello dell'uomo moderno in un tentativo di riconciliare un passato illustre ed un presente

prosaico. Attraverso il personaggio di Filippo Rubè, Borgese mostra i limiti dei miti dannunziani trasformando le qualità virili celebrate da D'Annunzio, potenza, capacità retorica in grado di persuadere, e disprezzo per la mediocrità e normalità, in difetti che impediscono a Rubè di trovare equilibrio e stabilità. Per Rubè l'aderenza al modello ideale superomistico enunciato da D'Annunzio, si trasforma in fatica di vivere nei ruoli codificati dalla società. Il viaggio che Rubè intraprende lasciando Calinni, suo luogo d'origine, si configura come susseguirsi di tappe dove Rubè differisce il raggiungimento del successo nella vita, cercando occasioni che possano permettergli di mettere alla prova il proprio valore e confermare la propria virilità.

Come tanti altri eroi (o piuttosto anti-eroi) del decadentismo europeo, Filippo Rubè è una personalità piena di complicazioni, che avverte tuttavia i limiti del suo particolare modo d'essere e nella sua tormentata autoanalisi approda al disprezzo di se stesso. Oltre che rappresentare la vicenda personale di Filippo Rubè, Borgese instaura un parallelismo tra gli spostamenti in luoghi sempre provvisori del protagonista, la sua tormentata ricerca esistenziale, e la storia, caotica e incomprensibile, di un' Italia sospesa tra Prima Guerra Mondiale e Fascismo, attraversata da una crisi sociale, spirituale e ideologica. All'avvocato Rubè, come nota la critica diretta a riabilitare il testo di Borgese, viene conferito lo statuto di personaggio simbolo, tipo rappresentativo della piccola borghesia italiana in preda allo smarrimento ideologico del primo dopoguerra. Tale poderoso progetto si materializza, secondo le teorie di Lukács, nella struttura complessa e stratificata del romanzo, che Borgese recupera nel momento in cui tale genere, sotto gli attacchi dell' ardita sperimentazione futurista, attraversava un momento di crisi. È nel romanzo Ottocentesco che l'effetto corrosivo dell'ironia può essere osservato più chiaramente: il romanzo, si concentra sulla narrazione della storia di un protagonista che tenta disperatamente d'infondere significato alla propria esistenza attraverso i suoi fallimentari tentativi di conformare la propria vita a valori trascendentali. L'eroe problematico del romanzo, secondo Lukács, è ontologicamente sradicato, incapace di ricondurre ad unità le proprie aspirazioni, desideri e fantasie con gli obblighi e le richieste della società in cui è inserito.[4]

Tra i tentativi della critica di riabilitare il testo del Borgese, a cui è stata negata la meritata posizione nel contesto della storia della letteratura italiana, è decisivo il contributo di Luciano De Maria, che individua nella struttura realista del romanzo, parallelismi e corrispondenze[5] che

aprono il testo a letture simboliche e metaforiche che trascendono la "superficie naturalistica delle cose."[6] Un'interpretazione simbolico-allegorica del testo sembra ragionevole in quanto suggerisce una continuità tra *Rubè* e la profonda conoscenza di Borgese del Romanticismo tedesco. Tale interpretazione, sulla scia delle riflessioni di Paul De Man, attraverso le allusioni al mito di Ulisse, accetta e ammette lo scarto temporale di un presente che differisce il proprio significato ad un'immagine allegorica che appartiene al passato e che è irrecuperabile. Nel suo importantissimo saggio *The rethoric of Temporality*,[7] Paul De Man sostiene che nell'allegoria, significante e significato sono caratterizzati da una distanza e differenza irreconciliabili: "in the world of allegory, time is the originary constitutive category [...]. The meaning constitued by the allegorical sign can [...] consist only in the *repetition* [...] of a previous sign with which it can never coincide, since is of the essence of this previous sign to be pure anteriority."[8] Per De Man, l'allegoria indica una distanza tra l'immagine rappresentata e le sue origini, e produce un linguaggio sospeso nel vuoto di questa differenza temporale.

Nella seconda parte del suo saggio De Man lega il concetto di allegoria con il concetto di ironia, che definisce come una relazione che il soggetto intrattiene con se stesso e non con altri individui. De Man, estendendo le riflessioni di Boudelaire, definisce l'ironia come uno sdoppiamento, una capacità di ridere di se stessi, guardandosi dal di fuori. Il critico continua legando la frammentazione del soggetto al concetto di "caduta:"

> The element of falling introduces the specifically comical and ultimately ironical ingredient. [...] The ironic, twofold self that the writer or philosopher constitutes by his language seems able to come into being only at the expense of his empirical self, falling (or rising) from a stage of mystified adjustment into the knowledge of his mystification. The ironic language splits the subject into an empirical self that exists in a state of inauthenticity and a self that exists only in the form of a language that asserts the knowledge of his mystification."[9]

La temporalità dell'ironia è sincronica e ripetitiva; si manifesta in un istante fugace e in un presente in cui il soggetto che osserva e ride e il soggetto empirico protagonista della caduta coesistono nello stesso

individuo. Si tratta di una realizzazione istantanea che sopraggiunge sempre al termine di un *climax* e che in un attimo distrugge consapevolmente il velo mistificatore e consolante di una illusoria unità tra mondo ideale e mondo reale. Tale processo decostruttivo si ripete *ad infinitum*, e l'ironia conduce il soggetto in una spirale vertiginosa che sembra quasi condurre alla follia, ma che in realtà rappresenta l'espressione di un desiderio di libertà che si manifesta con il rifiuto di credere in valori trascendentali attraverso un atto di fede cieco e illusorio: l'ironista è infatti consapevole che la distanza tra il mondo ideale e metafisico e la realtà del soggetto è ineliminabile.

È nel romanzo, De Man continua che allegoria e ironia si combinano per creare un tipo di temporalità che è contemporaneamente diacronica e sincronica. Tale temporalità è essenzialmente tragica e negativa in quanto rende il soggetto consapevole della sua finitezza e alienazione. In *Rubè*, il recupero allegorico del mito di Ulisse è pervaso da un'ironia che continuamente e ripetutamente, corrode e rovescia gli aspetti più celebrati dell'eroe: abilità retorica, curiosità e desiderio di avventura per mettere alla prova la sua virilità. L'interpretazione di Borgese del mito di Ulisse riflette una crisi dei valori di virilità ed eroismo che precedentemente lo avevano eletto come figura archetipica che esalta le qualità dell'uomo occidentale. Nel contesto storico, sociale e culturale di un' Europa che ha conosciuto le stragi e i genocidi della Prima Guerra Mondiale, che ha sperimentato i vantaggi ma anche la forza distruttiva del progresso tecnologico, che vive conflitti di classe e sessuali che mettono in discussione i ruoli tradizionali che determinano mascolinità e femminilità, i valori di virilità ed eroismo maschili rappresentati da Ulisse non possono più essere celebrati.

La prima tappa del viaggio di Rubè è Roma, che il giovane avvocato appena laureato raggiunge, portando insieme alle consuetudinarie lettere di raccomandazione e un baule di legno, "una logica da spaccare il capello in quattro, un fuoco oratorio che consumava l'argomentazione avversaria fino all'osso e una certa fiducia d'essere capace di grandi cose."[10] Rubè è vittima della malsana educazione impartita dal padre, profondo conoscitore dell'*Eneide* in latino e la vita di Napoleone in francese, che perpetua i miti d'eroismo e mascolinità della cultura occidentale. Seguendo la logica agghiacciante del motto "o tutto o niente"e l'idea paterna che "tutti [...] fossero intrusi in questo mondo fuorché i geni e gli eroi,"[11] il senso di superiorià ed eccezionalità virile di Rubè entra in crisi quando, tentando di inserirsi nei salotti dei suoi amici

intellettuali e agiati di Roma, percepisce una sproporzione tra le proprie aspettative, quelle della sua famiglia e dei suoi concittadini, e la realtà. Se Rubè aspira continuamente ad appartenere al mondo benestante di cui tuttavia avverte i limiti, se ne sentirà sempre escluso, ed è continuamente corroso da un senso d'inferiorità, a causa dalle sue origini meridionali e provinciali, e gelosia nei confronti dei "privilegiati" che lo allontaneranno sempre di più dal suo amico Federico Monti e gli impediranno di accettare i suoi consigli e le sue sincere offerte d'aiuto.

A Roma Rubè divide le sue giornate lavorando tra lo studio legale dell'onorevole Taramanna, "uomo massiccio tutto scuro che lo soverchiava e gli toglieva il sole,"[12] il salotto di Federico Monti, verso cui Rubè prova un senso d'inferiorità dovuto sia alla sua dominante statura fisica che alla sua elevazione sociale, e la sua squallida camera mobiliata, sempre in disordine. Inserito nei meccanismi monotoni e quotidiani della vita borghese romana, incapace di godere un livello di tranquillità economica a causa del suo magro stipendio, perseguitato dall'ansia di realizzarsi e raggiungere una posizione di successo e di prestigio, Rubè diventa un'altra vittima dell'epidemia che all'inizio del Ventesimo secolo, aveva colpito uomini che come lui vivevano immersi nei ritmi frenetici dei centri urbani: la nevrastenia.

In *American nervousness* il neurologo George Miller Beard nel 1860 descrive la nevrastenia come malattia dell'uomo moderno, indicandone come sintomi il crollo del sistema nervoso, fatica cronica, e depressione.[13] La nevrastenia rappresenta per Beard una conseguenza della vita frenetica imposta da società urbane industrializzate, da un elevato livello di competitività e da uno stile di vita che conosce i lussi, i vizi e gli eccessi della modernità, e anche Rubè, come rappresentante dell'uomo moderno, ne è afflitto. Attraverso la nevrastenia Rubè compensa ed esprime sentimenti d'insufficienza e i suoi complessi d'inferiorità. La consapevolezza di soffrire di nevrastenia, malattia che colpisce uomini dall'animo sensibile e raffinato, mette in discussione la virilità di Rubè, facendolo apparire debole di fronte a se stesso e agli altri e incapace di sostenere le sfide lanciate dalla società.

Conseguentemente lo scoppio della Prima Guerra Mondiale rappresenta per Rubè l'evento che ansiosamente attende per rompere la banalità e la monotonia della sua vita da borghese medio arrivista e rampante, che ormai rassomigliava ad un "un infinito sbadiglio con cicche di sigarette e bucce d'arancia,"[14] e mettere alla prova la propria virilità. La guerra avrebbe per Rubè agito come medicina per curare,

attraverso la vita militare che è puramente fisica, il suo animo malato.[15] Nella guerra Rubè si getta inizialmente partecipando a comizi interventisti, perorando con la maestria degna delle sue origini, Calinni, dove, due millenni prima, l'avvocato Gorgia aveva perfezionato l'arte della persuasione dando inizio al movimento filosofico del Sofismo. I suoi discorsi sono intrisi di "idee classiche sul destino di grandezza del suo paese," unite con altre "idee correnti sulla giustizia violata dai Tedeschi" e la sua "implacabile e quasi ossessiva dimostrazione logica della fatalità di un intervento italiano."[16] L'abilità retorica di Rubè diretta a persuadere, corrisponde, secondo Borgese, ad una malattia linguistica che fa parte dell'eredità filosofico-letteraria dell'Italia, che Rubè condivide con D'Annunzio e l'eroe Ulisse. Borgese si serve dell'avvocato Rubè per mostrare i limiti della "malattia di D'Annunzio,"[17] che consiste nell'uso sofisticato e ridondante di una parola svuotata di significato che maschera e nasconde la nudità della propria anima caratterizzata da aridità e assenza di valori.

Non è casuale che la materializzazione della Prima Guerra Mondiale corrisponda alla morte del padre e al proposito di Rubè di tagliare ogni forma di dipendenza economica nei confronti della madre. Come parte fondamentale del processo dialettico attraverso il quale l'individuo diventa auto-cosciente, la guerra secondo Hegel rappresenta la prova suprema che permette di superare lo stato di dipendenza nei confronti della famiglia e di trascendere lo spazio privato del focolare domestico, associato al femminile, per diventare cittadino a pieno diritto, sviluppando un senso di mascolinità che si manifesta, nella fusione dell'interesse individuale con quello collettivo dello stato. La guerra, secondo Hegel, rappresenta la condizione necessaria "for the attainment of a higher kind of [mascoline] selfhood." In *Phenomenology of Spirit*, il filosofo tedesco afferma:

> War is the Spirit and the Form in which the essential moment of the ethical substance, the absolute freedom of the ethical self from every existential form, is present in its actual and authentic existence.[18]

Attraverso il contatto con la morte il soggetto è in grado di elevarsi ad un livello spirituale superiore, superando gradualmente sentimenti di auto-preservazione che legano l'individuo al mondo della natura, realtà associata al femminile che l'uomo deve trascendere per divenire un

soggetto pieno, realizzato e libero. Con un discorso che mimica la retorica di Hegel, Rubè giustifica la necessità della propria partecipazione alla guerra per elevarsi dalla mediocrità:

> "Ebbene sia!" disse, quasi pronunciando le parole, diritto nella finestra aperta davanti alla tenebra tepida. "Anche s'io sono un uomo della misura comune, la guerra mi solleva. Con un atto volontario ho rinunziato alla mia volontà in favore dello Stato, ed esso in compenso mi moltiplica incarnando anche in me una decisione augusta della storia e facendomi partecipe della maestà dei tempi."[19]

Borgese tuttavia, rovescia la retorica che sostiene la necessità della guerra attraverso l'esperienza di Rubè al fronte. La guerra sarà per Rubè una totale delusione:

> Arrivato sul fronte, però, comincia ad avere paura ed entra in crisi: si tratta di una guerra combattuta con mezzi tecnologici ed impersonali, mentre Filippo concepisce ancora lo scontro bellico in termini libreschi, aristocratico-cavallereschi.[20]

Il desiderio di Rubè di dimostrare la propria eccezionalità si frantuma gradualmente. Dopo quindici giorni, ancora inciampa nella sciabola e stenta a manovrare la bicicletta. Il confronto con gli altri soldati più adatti alla vita fanno riemergere sentimenti d'inferiorità ed inadeguatezza esacerbati dal sentimento di paura, permesso solo alle donne, e da un'ironia pungente che permette a Rubè di notare una sproporzione tra le aspettative della guerra e la sua realtà. La prima "importante" missione di Rubè in prima linea, recuperare dei cappotti spariti, lo ridicolizza di fronte al lettore e al comandante Arcais che rischia quotidianamente la propria vita e quella dei suoi uomini ed ha una percezione più realistica della guerra. Comincia a bere e fare discorsi ironici di fronte ai suoi colleghi che lo tollerano solo perchè lo considerano un po' "strano:"

> Soprattutto insisteva nel dimostrare che le scuse della guerra erano vuoti pretesti: che la guerra si faceva perché il mondo intero era troppo saturo di vita e ora si sentiva invaso da una smania di annichilimento [...] e che dunque il vero disastro erano i medici, i chirurghi, le dame infermiere, i portalettighe

> e simile genia. Se loro combattenti sfasciavano e le signore fasciavano e i chirurghi incollavano, diventava una specie di lavoro di Penelope alla rovescia, e non si concludeva niente, e la guerra poteva durare eterna. Era un controsenso. Era un'ipocrisia. E batteva il pugno. E beveva.[21]

L'ironia di Rubé, corrode lentamente tutte le false ideologie a cui si afferra ciecamente tentando di concretizzare aspettative sul proprio valore che confermino gli ideali di mascolinità retrogradi e rigidi assorbiti dall'educazione del padre e dalla presenza di ideologie e stereotipi sessuali che appartengono al passato, privi di una fluidità che permetta a Rubè di adattarsi alle esigenze e richieste di una società in continua e rapida evoluzione. L'ironia di Rubè, che Hegel definisce come eternamente e fondamentalmente femminile in quanto sovverte e mette in discussione valori e ideali maschili che vedono l'uomo come animale politico che deve emanciparsi e sollevarsi dal mondo della natura (a cui la donna è più vicina),[22] si presenta infatti come una forza destabilizzante che impedisce a Rubè di trovare un equilibrio in una società in cui prevalgono i valori e gli ideali maschili della tradizione occidentale. Il falso senso d'identità maschile di Rubè risulta quindi visibilmente indebolito. La "femminizzazione" di Rubè attraverso l'ironia, piuttosto che renderlo un personaggio ridicolo e caricaturale, rappresenta una sua forma di eroismo "al contrario" che gli impedisce di mistificare la realtà e credere in falsi ideali. Significativo in questo senso, il rifiuto di Rubè di continuare ad indossare il nastro azzurro, simbolo del suo "eroico" coinvolgimento nella guerra, nonostante i vantaggi iniziali che una medaglia al valore comporta nel mondo professionale e nell'opinione altrui.

Spetta a Paul Fussel il merito di aver individuato linee di continuità tra gli eventi della guerra combattuta nelle trincee e l'emergere di un atteggiamento ironico che caratterizza la produzione artistico letteraria del Ventesimo secolo nel suo celebre studio, *The Great War and Modern Memory*. Tale atteggiamento, già ereditato dalla tradizione Romantica, viene esacerbato dall' esperienza traumatica e paradossale della guerra. Secondo Paul Fussell la Grande Guerra ha prodotto un tipo specifico di coscienza moderna, segnata soprattutto da una sensibilità ironica che si distanzia dalle generalizzazioni sull'idea di eroismo appartenente al passato e alla retorica che lo celebra. L'aspetto più significativo dell'ironia causata dalla guerra corrisponde ad una marcata consapevolezza della distanza tra rappresentazione e realtà. Hemingway ha scritto che

nella guerra il linguaggio tradizionale che celebra l'eroismo è diventato obsoleto: "abstract words such as glory, honor, courage, or hollow were obscene."[23] I soldati sono andati al fronte utilizzando quella retorica, ma velocemente ne sono rimasti disillusi. Molti soldati hanno realizzato che non potevano esprimere gli orrori della guerra con il linguaggio che avevano a disposizione: un abisso si è quindi aperto tra coloro che hanno realmente combattuto e coloro che semplicemente parlano della guerra. In questo modo l'ironia, che si situa in un'area di contrasto tra rappresentazione e realtà, tra parole e azione, entra nella coscienza moderna.

La distanza tra linguaggio eroico e celebrativo e l'esperienza della guerra vissuta da Rubè emerge gradualmente dalle sue lettere inviate ad Eugenia. In una delle prime lettere, Rubè esplode in "un'esaltazione selvaggia della vita di guerra, ove l'incessante richiamo del pericolo alleggerisce lo spirito dalla pressione del domani e fa capire la candida felicità, la fresca gioia del cacciatore."[24] Nelle lettere seguenti tuttavia, l'atteggiamento ironico di Rubè comincia a corrodere in maniera lucida e pungente la retorica propagandista e le motivazioni della guerra:

> Puoi immaginarti la lontananza dei pensieri di guerra in quest'atmosfera più remota e bizzarra di quella della luna. Non solo ora, che quasi non si combatte più e si sta ad aspettare la grande offensiva di primavera che ci porterà perlomeno sulla Drava, ma ti so dire che, anche quando facevamo la guerra, ci voleva uno sforzo di memoria (ripassare la lezione), per sapere bene che c'è la guerra e perché c'è e che cosa vogliamo e chi sono gli alleati e chi i nemici e la giustizia, e la pace duratura e tutto il resto.[25]

L'odissea modernizzata di Rubè si svolge principalmente in treno, ma il motivo dell'acqua, ritorna frequentemente attraverso metafore e allegorie che simboleggiano il flusso talvolta statico ma talvolta rapido e violento della storia che inevitabilmente travolge le vicende personali dei personaggi. La metafora della palude viene utilizzata da Borgese per alludere alla percezione della realtà che precede la guerra come statica ed insignificante da parte dei giovani interventisti:

> Insomma, dell'adolescenza si ricordava come d'un rombo di acque fra i monti e ora gli pareva che quell'acque si fossero adagiate in un largo lago paludoso.[26]

La guerra si presenta a Rubè, e a tutta la schiera dei suoi ferventi sostenitori, come un evento capace di scuotere i tempi, creare grossi movimenti e scontri che avrebbero lasciato indietro i detriti pesanti del vecchio mondo e dato la possiblità ad un uomo nuovo di emergere dalle acque:

> Sentiva che finalmente qualche cosa di grande accadeva, di molto più grande che non fosse la morte del padre, e ch'era finito lo stagnare dell'acque tra le basse rive.[27]

Anche Federico Monti percepisce la guerra come una forza irruente che travolge cose e persone, ma differentemente da Filippo, preferisce non alimentare un fiume divenuto ormai incontenibile ma attendere di esserne travolto cercando di ridurre il margine dei danni. Mary, al contrario, non condivide la cautela del marito. Preferisce abbandonare la propria posizione privilegiata di donna agiata che tuttavia la fa sentire inutile ed alienata dai meccanismi della storia, e partecipare come infermiera:

> Fredi non vorrebbe nemmeno che io facessi l'infermiera. Egli dice così: che noi siamo sulla riva e che se il torrente ingrossa non è una buona ragione per metterci dentro il piede e poi la caviglia e poi il ginocchio e il resto.[28]

Tuttavia, la guerra travolgerà inevitabilmente anche la famiglia Monti, e di nuovo Borgese utilizza l'immagine del fiume in piena che allaga e penetra anche le dimore più elevate e protette:

> Che gioco era questo? E cosa avevano in mente tutti e tre? Gioco! Era la guerra Egli aveva serrato porte e finestre perché i suoi beni restassero all'asciutto, ma ecco la piena gorgogliando da una fessura gli allagava a tradimento la casa.[29]

Sia Filippo, l'interventista che Federico, il neutralista, subiranno il trauma della guerra e da sopravissuti dovranno ricucire ferite, convivere con corpi mutilati e imparare ad emergere da crisi esistenziali che mettono in discussione il loro modo di interpretare se stessi e la realtà.

Decisiva, in un periodo della storia d'Italia così tumultuoso e imprevedibile, risulta la capacità di "saper nuotare" o almeno "galleggiare" per

non lasciarsi travolgere dalle correnti rapide e pericolose del destino, per non farsi risucchiare interamente nei vortici della pazzia, e non affogare nel ricordo e nel rimpianto di un'era passata. Nel contesto della confusione ideologica che caratterizza l'Italia dell'immediato dopoguerra, la sopravvivenza nel tumultuoso mare della storia si configura come abilità di adattarsi ai tempi o di trovare un solido terreno ideologico che offra un senso di stabilità. Mary per esempio, che ha "imparato a nuotare a Long Island," oltre a sopravvivere il tragico naufragio dell'*Ulysses*, antecedente simbolico che anticipa il "naufragio" di Rubè nella folla, sopravvive la guerra in virtù della sua fede cristiana e delle sue origini americane, che l'hanno sottratta dagli schemi rigidi delle convenzioni sociali che costringono la donna ai ruoli predeterminati di madre e di moglie obbediente.

Eugenia emerge dalla guerra e dalla sua travagliata relazione con Filippo mettendo in discussione la sua identità di donna e trovando, nel suo istinto materno e nella capacità di procreare, uno scoglio saldo su cui aggrapparsi per non affondare nella depressione. Si propone, nel caso che sua figlia fosse una femmina, di educarla diversamente e farla crescere forte e indipendente. Eugenia è un personaggio composito e nelle sue diverse rappresentazioni allude a varie figure femminili che appartengono alla tradizione classico-occidentale. Le descrizioni di Eugenia che l'associano all'immagine del cigno e il suo primo, violento rapporto sessuale con Rubè, che la strumentalizza con l'intento di confermare la propria mascolinità,[30] alludono all'episodio della violenza di Zeus verso Leda. Il rapporto tra Rubè e Eugenia si rivela negativamente contaminato da tale inizio, e la tristezza e frigidità di cui Rubè accusa Eugenia ne rappresentano il risultato.

Il ruolo di moglie e l'abbandono di Rubè, legano invece Eugenia alla figura di Penelope. Tradizionalmente considerata simbolo di fedeltà coniugale e protettrice dello spazio domestico, la figura di Penelope che emerge dal testo di Omero offre tuttavia ambiguità interpretative che permettono letture alternative e che mettono in discussione l'immagine di Penelope come moglie che attende rassegnata il ritorno del marito. Adriana Cavavero, in particolare, offre una lettura particolarmente originale dell'immagine di Penelope che attende per vent'anni il ritorno dell'eroe, tessendo e disfacendo la tela che la separa da un nuovo matrimonio con Antìnoo. Il notturno disfare ciò che di giorno tesse, descritto nell'Odissea, è usualmente considerato un gesto di fedele attesa del marito assente. La Cavarero interpreta l'atto del disfare come

eterno sottrarsi, non solo al matrimonio col capo degli invasori, ma al ruolo, al tempo e allo spazio che l'ordine simbolico patriarcale ritaglia alla moglie dell'eroe.[31]

Eugenia soffre terribilmente per la partenza di Rubè, ma allo stesso tempo matura il proposito di sopravvivere per educare sua figlia diversamente e spezzare il ciclo di insoddisfazione femminile che stigmatizza negativamente la sua famiglia. Trovando un suo spazio nella solitudine forzata, Eugenia comprende gradualmente che tale proposito non è possibile in una relazione contaminata dalla confusa e contraddittoria identità maschile del marito, che vede nella bellezza di Eugenia un accessorio da sfoggiare per diventare oggetto di ammirazione e gelosia altrui. Il ricongiungimento con il consorte, che nell'*Odissea* Penelope stranamente ritarda mettendo in discussione l'identità di Ulisse, in Rubè non si verifica. Particolarmente utile per comprendere l'ambiguità del mancato incontro tra Rubè e Eugenia, è il contributo di Guido Baldi che suggerisce un collegamento tra eventi apparentemente casuali che si intrecciano nell' impianto fabulistico del romanzo e gli impulsi imperscrutabili dell'inconscio.[32] Secondo Baldi, lo stile narrativo di Borgese intenzionalmente lascia emergere ambiguità sulle reali motivazioni che guidano le azioni apparentemente casuali dei personaggi. Seguendo le riflessioni del Baldi, sembra legittimo interpretare la decisione di Eugenia di sorprendere il marito alla stazione piuttosto che mandare un telegramma come richiesto da Rubè, azione che determina indirettamente la morte di Rubè, come espressione del desiderio inconsapevole o forse leggermente percepito, di mantenere il proprio spazio rifiutando di rientrare in una relazione distruttiva.

Anche Celestina, come Eugenia rappresenta una figura femminile composita e ricca di echi classici e letterari. La sua bellezza incomparabile, e la sua condizione di moglie adultera, la associano ad Elena; il suo canto, in grado di incantare e sedurre rendendo l'ascoltatore immemore, riconduce al canto delle Sirene e il suo potere simultaneamente ipnotizzante e pericoloso; la sua innocenza, ricorda l'innocenza di Eva prima di scoprire la propria nudità[33] e la purezza e spontaneità della giovane Nausicaa; la sua sensualità prorompente in grado di trattenere l'eroe dal compimento del proprio destino nei flutti tumultuosi e imprevedibili della storia, chiaramente allude alla sensualità carnale di Calipso e Circe. Si tratta di un'immagine di perfezione femminile che sintetizza qualità espresse in figure idealizzate che rispecchiano desideri e fantasie maschili, e per questo motivo rappresenta anche la fugura allegorica più irreale e distante dalla realtà presentata nel contesto del romanzo, che l'effetto demistificatore

dell'ironia di Rubè ridimensiona fino all'eccesso, nel momento in cui osserva il cadavere di Celestina nudo, livido e sfigurato sulla riva del lago. La sua morte simboleggia anche la morte delle fantasie e di un immaginario maschile che trae dalla letteratura e dal mondo dell'arte i suoi canoni di bellezza muliebre, e in tal senso suggerisce la necessità di creare modelli di bellezza femminile più al passo con i tempi.

La morte di Celestina rappresenta il punto di partenza di una graduale corruzione che conduce Rubè in una spirale distruttiva da cui non riesce ad emergere. Il suo tentato ritorno a Calinni alla ricerca delle proprie origini si presenta come una missione impossibile: Calinni rimane lontana, alta sulla "montagna inaccessibile e sacra."[34] In questo senso Rubè si configura come un Ulisse fallito che simboleggia la crisi dei valori di mascolinità celebrati dalla tradizione letteraria occidentale. Rubè finisce per "naufragare," come l'Ulisse di Dante, nella folla, mentre vagabonda senza meta per Bologna, afflitto da presentimenti di morte: muore travolto da una carica di cavalleria, durante un corteo di dimostranti rossi, trovandosi in una "prima fila" che non ha cercato e a cui ideologicamente non appartiene. Sradicato dalla sua terra d'origine, inserito nei flutti nella storia e incapace di navigare al passo con i tempi, il naufragio di Rubè, simboleggia la morte di una mascolinità, promossa dagli ideali celebrati dall'Ulisse di D'Annunzio, legati ad un passato nostalgico che non può più concretizzarsi dopo l'ingresso dell'Italia nella modernità, e simultaneamente afferma la necessità di elaborare modelli di mascolinità e femminilità più fluidi ed equilibrati.

Note

1. Messineo, Daniela. *Il viaggio di Ulisse da Dante a Levi*. Firenze: Atheneum, 1995. 15-20. 46-51.

2. Alighieri, Dante. *Inferno*. Firenze: La Nuova Italia, 1956. Canto XXVI, vv. 96-97.

3. Per un sommario delle diverse interpretazioni di Dante e di D'Annunzio della figura di Ulisse si è consultato il testo della Messineo, di cui i paragrafi precedenti costituiscono una breve parafrasi (15-20, 46-51).

4. Lukács, George. *Teoria del romanzo*. Milano: Garzanti, 1974.

5. De Maria, Luciano. Introduzione a *Rubè*. Milano: Mondadori, 1994.

6. Kroha, Lucienne. "Edipo e modernità: Rubè di G.A. Borgese fra psicanalisi e letteratura." *Italica* 77:1, 45.

7. De Man Paul. *Blindness and Insight Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism.* University of Minnesota Press, 1983.

8. Ivi, 5.

9. Ivi, 185.

10. Borgese, Giuseppe Antonio. *Rubè.* Milano: Oscar Mondadori, 1928. 5.

11. Ivi, 5.

12. Ivi, 5.

13. Beard, Gorge Miller. *American Nervousness: Its Causes and Consequences.* New York: Putnam, 1881.

14. Borgese, G.A.. *Rubè.* 6.

15. Ivi, 24.

16. Ivi, 16.

17. Borgese, G.A.. *Gabriele D'Annunzio.* Arnoldo Mondadori Editore, 1951. 142.

18. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Phenomenology of Spirit.* Trans. A.V. Miller. Oxford: Clarendon, 1977. 289.

19. Borgese, G.A.. *Rubè.* 26.

20. Kroha, Lucienne. *Edipo e modernità: Rubè di G.A. Borgese fra psicanalisi e letteratura.* 46.

21. Borgese, G.A.. *Rubè.* 101.

22. Hegel, G.W.F.. *Phenomenology of Spirit.* 288.

23. Fussell, Paul. *The Great War and Modern Memory.* Oxford University Press: 1975. 21.

24. Borgese, G.A.. *Rubè.* 93.

25. Ivi, 98.

26. Ivi, 7.

27. Ivi, 24.

28. Ivi, 62.

29. Ivi, 110.

30. La prima relazione sessuale tra Rubè ed Eugenia segue immediatamente le proposte di un soldato omosessuale.

31. Cavarero, Adriana. *In Spite of Plato: A feminist Rewriting of Ancient Philosophy.* Trans. Serena Anderlini and Aine O'Healy. New York: Routledge, 1995.

32. Baldi, Guido. "Il caso e l'inconscio: sulla coscienza narrativa del Rubè e di Borghese." *Lettere Italiane* 4: 2002. 549-570.

33. Perde tale innocenza e comincia a provare pudore, quando si accorge dello sguardo desiderante di Rubè. La virilità mediterranea e passionale di Rubè considera la donna come oggetto da ammirare e possedere.

34. Borgese, G.A.. *Rubè.* 355.

La lunga notte del cinema italiano: fascisti ed esquimesi

Cristina Villa
University of California, Los Angeles

In *Judgment at Nuremberg* del 1961 del regista americano Stanley Kramer, film che tratta del processo di Norimberga contro alcuni gerarchi nazisti nel secondo dopoguerra, l'avvocato dell'accusa Tad Lawson, rivolgendosi al giudice Dan Haywood interpretato da Spencer Tracey e riferendosi all'atteggiamento generale del popolo tedesco ed alle loro giustificazioni nei confronti dei crimini commessi nel loro paese, afferma: "There are no Nazis in Germany. The Eskimos invaded Germany and they took over. That's when all those terrible things happened. It wasn't the fault of the Germans. It was the fault of the damned Eskimos!" Nessun tedesco sembra essere colpevole. Tale affermazione è valida anche per gli italiani. Non sembrano esserci stati fascisti in Italia e se ci sono stati non erano così terribili e malvagi come quei maledetti invasori tedeschi, gli eschimesi di casa nostra. È tale attitudine che mi propongo di analizzare osservando come un'intera nazione crei il mito della propria innocenza e bontà scaricando la cattiva coscienza e la colpa di nefande azioni sui malefici "mostri teutonici" ricostruendosi un passato di lotta e resistenza nei confronti del tedesco invasore. Cercherò di esaminare come tali convinzioni influenzino profondamente la produzione cinematografica italiana focalizzando maggiormente la mia attenzione sugli anni quaranta, cinquanta e sessanta.

Nel secondo dopoguerra l'Italia, distrutta da un conflitto mondiale e da una guerra che ha visto gli italiani combattere gli uni contro gli altri, assiste ad un tentativo di cancellare il recente passato sia da parte della memoria ufficiale, amministrata dal governo italiano, che da quella collettiva del popolo per poter riappacificarsi e ricostruire il paese. Evento esemplare è la cosiddetta "amnistia Togliatti," il decreto presidenziale n. 4 del 22 giugno 1946, che concede l'amnistia per i reati politici e militari. Come si legge nella relazione firmata dal Ministro di Grazia e Giustizia, il comunista Palmiro Togliatti per l'appunto, ciò è dovuto ad

un desiderio di pacificazione e riconciliazione di tutti "i buoni italiani" nel nome di una Repubblica sorta dall'ispirazione al rinnovamento della vita nazionale. Afferma Togliatti:

> Giusta e profondamente sentita, da un lato, la necessità di un rapido avviamento del paese a condizioni di pace politica e sociale. La Repubblica, sorta dalla aspirazione al rinnovamento della nostra vita nazionale, non può non dare soddisfazione a questa necessità, presentandosi così sin dai primi suoi passi come il regime della pacificazione e della riconciliazione di tutti i buoni italiani.[1]

All'amnistia seguono altri due provvedimenti di clemenza nel 1948 e nel 1953 con il risultato che quasi tutti i detenuti per delitti fascisti riacquistano la libertà dopo breve tempo ed altri attraverso la concezione della grazia.

Tale relazione di Togliatti è emblematica al fine di giustificare i provvedimenti dello stato italiano. Nella rielaborazione ufficiale offerta l'italiano diviene una figura caratterizzata da innata bontà ed incapacità di compiere azioni feroci e crudeli. Nasce il "mito del bravo italiano" ed accanto ad esso la leggenda di un intero popolo avverso al regime fascista ed al conflitto che dilaniava l'intera Europa ed unito nella lotta per la libertà sotto la bandiera della Resistenza. Come osserva lo storico Aurelio Lepre, in *Via Rasella. Leggenda e realtà della Resistenza romana*, gli antifascisti consapevoli erano stati pochi e molti lo diventarono soltanto per la tragica esperienza della guerra e dopo la guerra. Nel secondo dopoguerra "molti immaginarono un passato diverso, di profonda avversione alla guerra fin dall'inizio e anche di deciso antifascismo, sia pure tenuto nascosto. Nacque quindi la leggenda di un popolo che era stato spinto alla guerra controvoglia, dalla sola forza della dittatura, e questa leggenda placò i rimorsi."[2]

A cominciare dal dopoguerra si assiste in Italia a quel fenomeno che Remo Bodei nel *Libro della memoria e della speranza* definisce amnistia-amnesia della memoria.[3] Ed è proprio il cinema che contribuisce a diffonderlo maggiormente principalmente attraverso la figura del regista Roberto Rossellini, *deus ex machina* al servizio di una Mnemosine parziale e deformata.

Rossellini aveva già inaugurato il mito della bontà del popolo italiano durante il periodo fascista con la trilogia della guerra fascista

composta dal suo film d'esordio *La nave bianca* del 1941, *Un pilota ritorna* e *L'uomo della croce*, entrambi del 1942, film di propaganda politica e bellica. Essi avevano dato avvio nell'ambito cinematografico all'immagine degli italiani "brava gente." Paolo Pillitteri in *Cinema e fiction* la descrive nel modo seguente:

> Consisteva (e consiste) nel porre il soggetto, nella fattispecie il soldato italiano, in una sorta di dimensione etico-umanitaria che gli permettesse di apparire (e di credersi) sempre e comunque una brava persona, quand'anche venisse coinvolto in guerre atroci e pur partecipandovi, pur aggredendo la Grecia, l'Albania, la Francia, la Jugoslavia, la Russia, ne rimanesse integro, innocente, buono, e magari, civilizzatore.[4]

L'immagine dell'italiano che va alla guerra ed uccide, aggredisce, massacra viene cancellata da quella del buon italiano, persona per bene, pilota umano, soldato dal cuore d'oro. In tal modo si impedisce sia ai protagonisti della guerra che al pubblico di assumersi responsabilità individuali e collettive.

Questa tendenza di fondo appare anche nella trilogia della guerra antifascista e resistenziale non sorprendentemente dello stesso Rossellini, incredibile trasformista, che ora si pone a fianco degli avversari del fascismo che aveva precedentemente esaltato. Tale trilogia è composta da *Roma città aperta* del 1945, *Paisà* del 1946 e *Germania anno zero* del 1947. Di particolare interesse risulta *Roma città aperta* dove la mitologia e il leit motiv dell'italiano brava gente è sempre fortemente presente e stende un velo di oblio sulle colpe collettive attribuendo ogni responsabilità ai soli tedeschi ed allargando il concetto di Resistenza fino a coinvolgere anche ragazzini. Viene creato da Rossellini il mito di un'intera popolazione eroica che si stringe contro il germanico nemico invasore. Sono sì presenti in *Roma città aperta* figure di collaborazionisti italiani "traditori" quali la fragile e cocainomane soubrette Marina Mari, ma sono una piccola parte della popolazione, sembra dire Rossellini. In ogni caso, dipinge Marina con riprovazione e le attribuisce forti sensi di colpa quando denuncia alle SS il fidanzato partigiano. Si può quindi osservare con Pillitteri che:

> *Roma città aperta* è stata l'epopea di una minoranza, che Roberto Rossellini trasfigurò in maggioranza, consegnando alla memoria degli italiani non la Roma spaventata e tutta occupata dai problemi della sopravvivenza che fu nella realtà, ma una Roma tragica ed eroica. Rossellini [...] in *Roma città aperta* si fece anche lui partecipe e complice della rimozione.[5]

La rimozione porta ad attribuire tutta la responsabilità ai perfidi nazisti e tale atteggiamento si riflette anche nella produzione cinematografica italiana in particolare degli anni quaranta e sessanta dove il nazista, responsabile di tutti i mali, è un "mostro" che assume solitamente le sembianze di un gelido e sadico SS disposto ad utilizzare ogni mezzo per poter raggiungere i suoi scopi, dotato di potere assoluto di vita e morte e illuminato da bagliori satanici. Come in *Roma città aperta,* in *L'ebreo errante* di Goffredo Alessandrini del 1948 o in *L'Oro di Roma di* Carlo Lizzani del 1960, le SS sono uomini segaligni, alti, biondi, duri, freddi, rigidi. Privi di ogni tipo di umanità e pietà, vengono ad incarnare la totale disumanizzazione dei criminali. Non siamo affatto in presenza della banalità del male, descritta da Annah Arendt in *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, di burocrati convinti di aver semplicemente seguito gli ordini, di aver servito fedelmente il loro paese sino all'estremo, fortemente persuasi della loro innocenza in quanto non avevano compiuto nessuna azione illegale nei confronti dell'allora vigente sistema legale nazista. Afferma infatti la Arendt riferendosi ad Eichmann, il cui processo in Israele nel 1961 ha dettagliatamente descritto in *Eichmann in Jerusalem*: "Despite all efforts of the prosecution, everybody could see that this man was not a "monster."[6] Nei film italiani negli anni quaranta, e sessanta (gli anni cinquanta costituiscono una parentesi), al contrario, il nazista glaciale, disumano, demoniaco diviene la personificazione di tutti i mali, il responsabile di tutte le colpe, il perverso capro espiatorio su cui scaricare una coscienza non totalmente candida, incarnazione del male e della malvagità. Esemplare è il film di Giuseppe De Santis dal titolo emblematico *Italiani brava gente* del 1965 dove, durante la campagna di Russia, accanto ai semplici ed ingenui soldati italiani che bevono vino con un partigiano russo loro prigioniero e cantano *Quel Mazzolin di fiori*, vi sono i temibili soldati tedeschi. Essi sono accompagnati dai laceranti latrati di cani lupo, urlano incomprensibili parole dure ed uccidono a sangue freddo un giovane russo nascosto in un granaio, sconvolgendo i

poveri giovani italiani che sognano nostalgicamente il lontano bel paese dove fioriscono i limoni di letteraria memoria e che preferiscono che la guerra finisca a "tarallucci e vino."

Ed i fascisti? Che fine hanno fatto? Scomparsi? Non del tutto, ma il periodo fascista tende ad essere rimosso in nome del futuro e della ricostruzione del paese. Viene visto, seguendo l'insegnamento di Benedetto Croce, quale buia parentesi della storia italiana e si tende a stendere un velo sopra il recente passato. Ciò viene favorito in ambito cinematografico anche dalla forte censura che sorprendentemente si rifà a disposizioni fasciste del 1923 che ancor più sorprendentemente verranno abrogate solo nel 1962, quando verrà varata una nuova legge di censura. E non ci si può forse nemmeno stupire del fatto che nell'immediato dopoguerra le commissioni di censura annoverano fra i loro funzionari membri del fascista Miniculpop, il Ministero della cultura popolare durante il ventennio. Infatti il direttore generale dello spettacolo non è altro che Nicola de Pirro, ex direttore generale del teatro in periodo fascista, ex squadrista e sciarpa littoria, e con lui il capo divisione Gianni De Tommasi, alto funzionario del Miniculpop e collaboratore della rivista *Difesa della razza,* e con loro molti altri. Il nuovo governo democristiano si appoggia ai fascisti di ieri per contrastare il pericolo di una nuova cultura popolare e rinnovatrice, espressione di un popolo di cui la borghesia è terrorizzata.

Figura di spicco nell'ambito censorio è l'onorevole democristiano Giulio Andreotti, sottosegretario allo spettacolo dal 1947 al 1953. Egli influenza fortemente la produzione cinematografica con un'incisiva azione di censura in quanto preoccupato per il forte influsso della sinistra sul cinema neorealista, che egli cerca di soffocare, ed aspira a produzioni cinematografiche che "non disonorino le nostre glorie, non infanghino i nostri costumi, non violino – per eccesso di polemica – le norme della prudenza e della saggezza."[7] L'azione censori di Andreotti e quella dei suoi successori, i democristiani Giuseppe Ermini e Oscar Luigi Scalfaro, colpisce film dai soggetti politicamente spregiudicati, con la presenza di temi che hanno al centro la patria, il Risorgimento, la Grande guerra o la Seconda guerra mondiale. Ad esempio *Achtung Banditi* di Carlo Lizzani del 1951, una storia partigiana, deve attendere cinque anni per poter ottenere il visto di esportazione all'estero. Il culmine viene raggiunto quando il 5 ottobre del 1953 vengono condannati per oltraggio alle forze armate dal tribunale militare di Peschiera, in base al Codice penale militare fascista del 1941, due intellettuali quali Renzo

Rienzi e Guido Aristarco. Renzi aveva scritto un articolo-proposta per un film intitolato *L'armata Sagapò*,[8] pubblicato da Aristarco sulla rivista da lui diretta, "Cinema nuovo."[9] Si trattava di ricordi autobiografici della campagna bellica di Grecia e delineava un'immagine critica e non totalmente eroica dei soldati italiani osservando come ufficiali di ogni grado e la truppa si approfittassero delle condizioni di estrema indigenza della popolazione, come le donne per sopravvivere fossero costrette a prostituirsi e come tra gli italiani sorgessero rivalità e conflitti per il possesso esclusivo di qualcuna di quelle donne. Rienzi fu condannato a sette mesi e tre giorni con la condizionale ed alla rimozione del grado ed Aristarco a sei mesi con la condizionale.

Gli anni cinquanta in particolare sono, quindi, un periodo buio, repressivo nei confronti di ogni argomento delicato che riguarda il secondo conflitto mondiale tanto che anche film che rivolgono lo sguardo all'oppressore tedesco vengono censurati per paura di alienarsi la Germania di Adenauer, nazione strategica per contrastare il pericolo rosso proveniente dall'Est. Come ricorda Mino Agentieri ne *La censura nel cinema italiano,* un esempio è il veto posto nel 1954 dalla Direzione generale dello spettacolo a un progetto di film di Salvatore Laurani e Alfredo Riannetti sull'eccidio dei soldati italiani perpetrato dai tedeschi a Cefalonia con il pretesto che la pellicola guasterebbe i buoni rapporti tra l'Italia e la Repubblica federale tedesca. Significativamente il produttore Carlo Ponti dichiara in quello stesso periodo a un'assemblea dell'Associazione per la libertà della cultura, che *Roma città aperta* non sarebbe stato più realizzabile in quanto sgradito ai tedeschi.

Solo successivamente, a partire dagli anni sessanta, la censura si stempera leggermente in seguito ad un tacito accordo tra l'industria cinematografica e l'amministrazione pubblica dovuto alla necessità di allontanare la crisi dalla cinematografia italiana in seguito all'avvento della televisione. Numerosi sono i motivi di questo lieve cambiamento di rotta da parte della censura. L'esigenza di un'analisi e il rinnovato interesse per il ventennio trova anche la sua ragione d'essere nel poderoso movimento di massa e nei disordini che in alcune città italiane, quali Reggio Emilia e Genova (roccaforte della Resistenza insorta in seguito alla proposta di organizzarvi un congresso del MSI – il ricostituito partito fascista), avevano respinto un pericoloso rigurgito neofascista dovuto al tentativo di un governo di destra del capo del governo Fernando Tambroni nel 1960. Tambroni fu costretto a dimettersi; il nuovo governo venne affidato ad Amintore Fanfani che diede l'avvio ad una

lunga serie di governi di centro-sinistra. Sembra esservi una svolta a livello politico. Inoltre, a livello internazionale si fa largo un momento di coesistenza pacifica tra le due superpotenze Stati Uniti ed Unione Sovietica, dopo un intenso periodo di guerra fredda, e la Germania non è più una nazione intoccabile.

Riappare quindi la figura del fascista ed anche del nazista nella produzione cinematografica. Tra il 1960 e il 1964 vengono prodotti circa una cinquantina di film che hanno come tema la seconda guerra mondiale e la Resistenza. Tale nuova stagione del cinema italiano era stata inaugurata nel 1959 con la vittoria ex aequo del Leone d'Oro a Venezia di due film italiani di argomento storico *La grande guerra* di Mario Monicelli con Alberto Sordi e Vittorio Gassman, sulla prima guerra mondiale, ed *Il generale della Rovere* di Roberto Rossellini con Vittorio De Sica. La novità di questi due film consiste nell'allontanarsi dalla retorica con cui venivano trattati gli avvenimenti storici e nel concentrare l'attenzione non su personaggi-simbolo ma su persone comuni. In aggiunta vi è l'unione di tragedia e commedia che attira lo spettatore e risulta vincente al box-office dando inizio ad un vero e proprio nuovo corso del cinema italiano. Sull'onda di questi due film si sviluppa da una lato una produzione fortemente incline alla commedia, influenzata da *La grande guerra*, e dall'altro una di tono maggiormente serio che si rifà a *Il generale della Rovere*.

La lezione del film di Monicelli impera e viene applicata anche alla rappresentazione cinematografica del fascista. La novità è costituita dall'introduzione della tradizione comico-farsesca, dalla commedia all'italiana. I più conosciuti comici italiani impersonano figure di fascisti in molti film. Appaiono tra i molti nel 1960 *Sua Eccellenza si fermò a mangiare* di Mario Mattoli con Totò e Ugo Tognazzi, *Tutti a casa* di Luigi Comencini con Alberto Sordi e Eduardo de Filippo, nel 1961 *Gerarchi si muore* di Simonelli con Aldo Fabrizi, Raimondo Vianello, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia ed *Il federale* di Luciano Salce con Ugo Tognazzi, nel 1962 *Anni ruggenti* di Luigi Zampa con Nino Manfredi e *La marcia su Roma* di Dino Risi con Ugo Tognazzi e Vittorio Gasmann.

Tali film raccontano la storia in nome del *ridendo castiga mores*. Tuttavia nell'instante in cui si sta per esprimere un giudizio, c'è un momento di ammicco e *captatio benevolentiae* per non offendere il pubblico. Come osserva Federico Fellini "è una satira che si mangia la coda" attraverso una "capriola di complicità per [...] comunque continuare a vivere, per tirare a campare"[10] in nome, aggiungo, del "semo tutti italiani." Di conseguenza non si ha tanto un'analisi critica del fascismo e nazismo

ed un tentativo di assegnare colpe e meriti quanto una descrizione del costume fascista e delle ridicole pratiche di regime cui viene sempre contrapposto il buon senso piccolo borghese dell'italiano.

L'altro filone, maggiormente serio, viene inaugurato da *Il generale della Rovere* di Rossellini con Vittorio De Sica. Si tratta di un personaggio incontrato dal giornalista Indro Montanelli, autore del racconto da cui è adattato il film, durante il suo soggiorno a San Vittore. Egli aveva incontrato Della Rovere, elegante col suo monocolo, che aveva affermato di essere stato catturato dai tedeschi mentre stava per prendere il comando militare della resistenza. Al contrario era stato cacciato dall'esercito per borsa nera e truffa, arrestato dalla Gestapo, gli era stato offerto un migliore trattamento a patto che facesse cantare i compagni. Rossellini, contrariamente alla verità, lo trasforma in un eroe che si sacrifica per i compagni, decidendo di non tradirli.

Questo travisamento del personaggio principale permette di comprendere come vi sia nell'ambito del cinema sul fascismo il tentativo di imporre una visione dell'antifascismo sempre più larga, sempre più omnicomprensiva, un antifascismo in chiave umanitaria, fatto più di bontà d'animo che di consapevolezza ideologica, connotato più da rifiuti etici che da scelte politiche mentre il fascismo e la dittatura vengono letti come un momento di malvagità umana di pochi.

Tra i film di questo filone vanno citati *Estate violenta* di Valerio Zurlini del 1959, *La lunga notte del '43* di Florestano Vancini del 1960, *Le quattro giornate di Napoli* di Nanni Loy del 1962, *Il Processo di Verona* di Carlo Lizzani e *Italiani brava gente* di De Santis del 1963. Molti di questi film incontrano l'opposizione e gli ostacoli della censura e di coloro che si preoccupano dell'offesa dignità nazionale. *La grande guerra* ed *Il generale della Rovere* sono film che scatenano polemiche tanto che lo scrittore Giovanni Guareschi rastrella proseliti tra i fascisti che gettano a Roma e in altre città italiane uova marce e bombette puzzolenti nei cinematografi dove viene proiettato il film di Rossellini. Non viene concessa la programmazione obbligatoria al film di Nelo Risi sulla lotta antifascista, *I fratelli Rosselli*, per mancanza di requisiti tecnici ed artistici mentre era stato premiato dai critici con il Nastro d'Argento nel 1959. Il già citato *La lunga notte del '43* di Florestano Vancini, tratto da un racconto di Giorgio Bassani alla cui sceneggiatura partecipa anche Pier Paolo Pasolini e che rievoca un eccidio perpetrato dai fascisti a Ferrara, viene considerato uno spettacolo atroce e immorale e si minaccia di rifiutargli i finanziamenti statali.

Parlare di fascismo in chiave comica risulta di conseguenza maggiormente sicuro per non incorrere in polemiche o rimanere intrappolati nelle maglie della censura e risulta fortemente gradito a un intero popolo e ad uno stato animati dal desiderio di dimenticare. Lo stato, la società ed anche il cinema in italia preferiscono infatti non vedere, non sentire e non parlare e se cercano di farlo sdrammatizzano il tutto attraverso la risata. È questa la precipuità dell'Italia, ridere sempre delle tragedie. Talvolta la risata nasconde un lato amaro di analisi e riflessione, talvolta si limita a divertimento *tout court* ed è espressione di superficialità. L'Italia non è il paese del tragico "malvagio" wagneriano Hitler, visto come incarnazione del male assoluto nell'immaginario collettivo del nostro secolo, raramente nominato o nostalgicamente ricordato dalla maggior parte dei suoi concittadini teutonici. L'Italia è invece la nazione di "Er Puzzone," soprannome dato dalla popolazione romana a Mussolini, ed è il luogo dove ancora oggi gli vengono dedicate trasmissioni televisive in chiave nostalgica. È accaduto il 20 ottobre del 2004 sulla prima rete nazionale in uno dei programmi più seguiti *Porta a porta* con il presentatore Bruno Vespa nella puntata apologetica intitolata "Mio padre Mussolini" dove sono apparsi il figlio del Duce Romano, la nipote Alessandra e opinionisti e storici quali Roberto Gervaso e Arrigo Petacco riunitisi per ricordare "quel brav'uomo che era Benito." Molto ironico e divertente risulta il commento del giornalista Alessandro Robecchi del quotidiano comunista *Il Manifesto* , e vorrei concludere proprio con il suo intervento:

> C'è la giornata del tartufo, c'è la sagra delle cozze, non poteva certo mancare la settimana della rivalutazione del Puzzone. [...] Dunque, gran brav'uomo il Puzzone. Amava i figli e la famiglia. Era una cara persona piuttosto liberal e soprattutto "rispettoso delle istituzioni." Gli storici presenti sono riusciti a non fare troppi danni e a non disturbare la ricostruzione dell'album di famiglia, figli e nipoti del Puzzone hanno reso la loro testimonianza. Nessuno ha ricordato a Romano Mussolini, jazzista, che nell'Italia di suo padre il jazz era vietato, in quanto degenerato e da negri. Dettagli.[11]

Note

1. Canosa, Romano. Storia dell'epurazione in Italia. Milano: Baldini & Castoldi, 1999. 435.

2. Lepre, Aurelio. *Via Rasella. Leggenda e realtà della Resistenza romana.* Bari: La Terza, 1991. 43.

3. Bodei, Remo. *Libro della memoria e della speranza.* Bologna: Il mulino, 1995. 25.

4. Pilletti, Paolo. *Cinema e fiction.* Milano: Spirali, 2002. 33-34.

5. Ivi, 43-44.

6. Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil.* New York: The Viking Press, 1970. 55.

7. Di Giammatteo, Fernaldo. *Lo sguardo inquieto.* Firenze: La Nuova Italia, 1994. 161.

8. Sagapò in greco significa "ti amo" ed era questo il nomignolo attribuito dagli inglesi all'esercito italiano di occupazione in Grecia per distinguerlo da quello tedesco maggiormente duro, repressivo e violento e per indicare i rapporti instauratasi tra la popolazione greca ed i soldati italiani.

9. *Cinema Nuovo* 4 (1953).

10. In *Cinema e fiction*. 64.

11. Robecchi, Alessandro. *Quel brav'uomo di Predappio. Il Manifesto* 255 (24 ottobre 2004): 1.

The Italians facing/in front of the wars of the new century

Stefano Velotti
Università La Sapienza, Rome

1.

Questo convegno pone una domanda: in che modo gli italiani hanno rappresentato le guerre del ventesimo secolo? Gli interventi che mi hanno preceduto hanno dato risposte variegate e di grande interesse. Io ho scelto di provare a rispondere assumendo che i modi in cui rappresentiamo la guerra in parole e figure, gesti e suoni, dipendono dal modo – di per sé inosservabile – in cui ci rappresentiamo la guerra internamente, sul piano delle nostre rappresentazioni della mente e del sentire. La domanda che mi pongo potrebbe essere allora formulata così: dopo un secolo segnato da guerre e violenze senza precedenti, con la minaccia atomica e di altre armi di distruzione totale sullo sfondo, il sentire comune degli italiani dà segni di cambiamento rispetto al passato? Più in particolare: la guerra irachena, che coinvolge anche truppe italiane inviate "in missione di pace," a "guerra finita" (ma sappiamo quanto queste parole siano menzognere!), ha forse evidenziato nella società civile italiana, per reazione, un nuovo senso comune, un nuovo modo comune di sentire, nei confronti della guerra?

Non sono uno storico, né un giornalista, né un sociologo. E tanto meno uno scrutatore di anime. La mia risposta potrà basarsi quindi, da un lato, sull'informazione accessibile a tutti, sui fatti di pubblico dominio, sul mio appartenere come cittadino alla società civile italiana, sulle letture – libri e articoli – in circolazione; dall'altro, su quelle competenze – se così si possono chiamare – che chi pratica, studia e insegna, filosofia, cerca di acquisire e maturare. Da quest'ultimo punto di vista, mi chiedo se si possa trovare un senso filosoficamente sostenibile alla domanda: che cos'è un senso comune? Come è possibile che esso si modifichi, fino a promettere una "conversione dello sguardo," una rivoluzione del sentire?

2.

Cominciamo dagli italiani. *Italiani, brava gente*, suonava il titolo di un film: ecco un mito nazionale che un po' di riflessione, un po' di ricerca storica, hanno da tempo sfatato.[1] Nelle relazioni sociali interne, o in guerra, gli italiani sono come tutti gli altri. Vittime e carnefici, violenti e nonviolenti. Come italiani, nella storia dell'ultimo secolo abbiamo conosciuto velleità imperialiste, guerre civili, terrorismo, mafia, cinismo e indifferenza verso le tragedie del prossimo, torture e abusi, in patria e all'estero. Tanto per citare due esempi recenti: la repressione violenta, non priva di forme di tortura, della protesta contro il G8 di Genova, e le immagini delle torture da parte dei nostri soldati in Somalia.

La forza e la violenza attraversano tutta la nostra storia, nel pensiero e nei fatti. E' vero, però, che abbiamo anche coltivato pensieri e modi di vita nonviolenti: prima di Machiavelli – teorico della arti politiche della volpe e del leone, e della separazione tra morale e politica – abbiamo avuto Francesco d'Assisi, che chiama "fratelli" e "sorelle" uomini e donne, animali e cose; abbiamo celebrato il culto della guerra rigeneratrice, e abbiamo avuto una catena sotterranea, ma grandiosa, di protagonisti della nonviolenza.[2] La nostra Costituzione, poi, tutta intessuta di antifascismo, prevede alcuni articoli fondamentali dettati da quello che è stato chiamato "il complesso del tiranno": cioè dal timore di veder rinascere un regime politico autoritario, quale era stato il regime fascista, e dalla scrupolosa predisposizione di mezzi legali che si ritengono capaci di impedirlo.[3] L'articolo 11 della nostra Carta, spesso ricordato di questi tempi, ripudia le guerre di aggressione e di conquista coloniale e prevede organismi internazionali che limitino la sovranità degli stati nazione in vista di "un ordinamento che assicuri la pace e la giustizia fra le Nazioni."

In Italia, comunque, né la destra, né la sinistra di ispirazione marxista-leninista, sono mai state veramente attratte dal pacifismo. Una celebre frase di Marx, "La violenza è la levatrice di ogni vecchia società, gravida di una società nuova," tratta da *Il Capitale*, è stata spesso citata per arruolare Marx tra gli ideologi della violenza. In realtà, come è stato mostrato,[4] le cose non stanno esattamente così. Quella frase, si riferisce non al processo di liberazione del proletariato dalle sue catene, ma al passaggio violento dalla società feudale a quella capitalistica, in cui le catene del proletariato vengono forgiate. Ma nonostante tutto – nonostante anche la conversione del vecchio Engels alla condanna della guerra e della violenza, nonostante esempi come quelli di Rosa Luxemburg, che contrapponeva la partecipa-

zione empatia alla totalità della vita alle miserie della violenza – non c'è dubbio che la parte storicamente ed ideologicamente predominante della sinistra – che si riferisse a Trotzky, a Lenin, o addirittura a Stalin – vedeva nella violenza il mezzo necessario per far avanzare l'umanità sulla via del socialismo, e nel proletariato, o nelle sue avanguardie, nel partito, l'agente che interpretava il corso inarrestabile di una storia teleologicamente orientata, destinata a concludersi con il paradiso socialista in terra. Da questo punto di vista, condivido pienamente le analisi di Marco Revelli, pronunciate significativamente a un convegno promosso da *Rifondazione comunista* sul tema "Agire la nonviolenza."[5] Revelli indica almeno tre ragioni fondamentali per mostrare come quel sistema di pensiero sia oggi improponibile: 1) Dopo settant'anni circa di socialismo reale, al momento della sua implosione si è scoperto che l'umanità che aveva attraversato quell'esperienza era lontana anni luce dall'aver realizzato l'"uomo nuovo," una società animata da spirito solidale. Anzi, vediamo l'opposto: in Russia, una miscela di autoritarismo politico, mafie, capitalismo selvaggio; nei Balcani, il riemergere di antichi odi etnici, rimasti congelati per decenni, ma non trasformati in nessun modo; nell'Europa dell'est, una società individualistica e competitiva, ansiosa per lo più di adeguarsi al capitalismo neoliberista più sfrenato; per non parlare poi della ex-Germania dell'est, in cui risorgono gruppi nazisti e antisemiti. 2) l'idea che una classe, il proletariato, incarni la ragione della Storia – secondo una filosofia della storia teleologica insostenibile – è stata non solo smentita dai fatti (il proletariato, la classe degli sfruttati, non guida certo il processo storico, e anzi difende a stento la propria sopravvivenza fisica), ma è stata assunta semmai dal neoconservatorismo rivoluzionario dei Fukuyama prima, dei vari Kagan e compagni, poi: il destino della propria nazione a realizzare il compimento della democrazia planetaria, come giustificazione della guerra infinita (e si v. su questo il bel libro di A. Lieven sul nazionalismo americano). 3) la questione atomica, e la rottura radicale sull'asse della storia che essa rappresenta. E quando diciamo "questione atomica," vogliamo indicare tutte quelle conquiste della tecnologia – militare e civile, derivate dalla fisica, dalla biologia o dalla chimica – che possono annientare l'intera umanità, rendendo la separazione tra mezzi e fini una categoria obsoleta, come aveva messo bene in luce Günther Anders già negli anni Cinquanta.

Questo discorso merita di essere approfondito, e ci tornerò. Non prima però di aver dato uno sguardo alla cronaca sociale italiana di questo nuovo secolo.

3.

Nel febbraio del 2003, tre milioni di italiani, insieme ad oltre un centinaio di milioni di altri cittadini nel mondo, hanno manifestato contro la guerra imminente. Non era mai successo prima. Il *New York Times*, come si è ripetuto infinite volte e troppo ottimisticamente, ha parlato in quell'occasione di una seconda "Superpotenza" mondiale. Come tutti sappiamo, incuranti delle proteste della società civile, del diritto internazionale, dell'Onu, e di molti alleati tradizionali contrari all'intervento, gli Stati Uniti avrebbero cominciato la guerra un mese dopo, da soli. Unilateralmente.

In Italia, i balconi e le finestre delle case, e perfino di alcuni palazzi pubblici locali, facevano sventolare la bandiera della pace, con i colori dell'arcobaleno. I colori dell'arcobaleno cominciarono ad apparire un po' ovunque, anche sulla prima pagina del quotidiano "L'Unità," cioè il giornale comunista fondato da Antonio Gramsci, che per quasi mezzo secolo è stato l'organo del Partito Comunista Italiano (PCI). Allora, nel febbraio del 2003, c'era ancora Giovanni Paolo II, che, sebbene fosse vecchio e malato, non perdeva occasione per scagliarsi veementemente contro la guerra. Bush, con la moglie, era ai suoi funerali lo scorso aprile. Dal punto di vista della dottrina, Giovanni Paolo II aveva ripreso la teoria tradizionale della "guerra giusta," a cui dedica, nel *Catechismo della chiesa universale* del '93, un apposito capitolo. Dottrinalmente, ciò segna un passo indietro rispetto agli anni Cinquanta. Nella *Pacem in terris*, Giovanni XXIII aveva scritto che "nell'età atomica è irrazionale pensare che la guerra possa risarcire i diritti violati." Ma su quello che viene chiamato il piano "profetico," papa Wojtyla aveva giudicato la prima guerra del Golfo del 1991 come "un'avventura senza ritono." Dopo l'11 settembre, gli sforzi del papa per contrastare la guerra erano aumentati, e già il 12 settembre del 2001, all'indomani dell'attacco alle Torri gemelle, diceva: "Imploriamo il Signore perché non prevalga la spirale dell'odio e della violenza." L'implorazione, come sappiamo, non fu ascoltata, né dal signore né da Bush e dai suoi alleati.

E poi c'era un governo, quello ancora in carica, presieduto da Silvio Berlusconi, che si apprestava ad essere un fedele alleato della politica neoconservatrice dell'amministrazione Bush, e a far intervenire un contingente italiano, a guerra "conclusa," in "missione di pace."

All'opposizione, i nostri litigiosi e pavidi partiti di sinistra discutevano se approvare o meno l'intervento armato. E ad ogni scadenza parlamentare, quando all'ordine del giorno c'era il rifinanziamento della

nostra "missione di pace," discutevano a lungo sul da farsi, procedendo a volte in ordine sparso, o spaccati in più schieramenti.

Sulla stampa, la dizione "pacifista, senza se e senza ma" – se si esclude qualche testata di sinistra radicale – veniva solitamente pronunciata con l'ironia e la sufficienza che si riserva ai sognatori. Gino Strada, il medico di Emergency, veniva dipinto spesso come un fanatico irresponsabile. Questa supponenza non teneva conto – per ignoranza o malafede – delle varie forme di pacifismo esistenti, dell'azione continua, duratura e silenziosa di molte Organizzazioni non governative,[6] dei suoi rapporti con il movimento nonviolento, di una storia di pensiero e di prassi nonviolenta molto variegata, da non ridursi in nessun modo a sole manifestazioni di piazza o ad aspirazioni di anime belle.

Su tutta l'opinione pubblica mondiale, poi, aleggiavano molte menzogne e ipocrisie. In Italia, comunque, non si riusciva a capire quale fosse l'obbiettivo della guerra: colpire il terrorismo internazionale? Appropriarsi del petrolio? Sconfiggere un regime odioso, tirannico e criminale? Distruggere le armi di distruzione di massa? Scatenare una politica imperiale? Esportare la democrazia? Controllare il Medio Oriente?

4.

Questo il promemoria, molto sintetico e impressionistico, di quei giorni. A cui bisogna aggiungere una tensione interna alla sinistra: da un lato, il desiderio di seguire i movimenti pacifisti di piazza, nel tentativo di rappresentarli o di cavalcarli, fino a proporre la nonviolenza come parola d'ordine del proprio programma politico (come è il caso del piccolo partito che è Rifondazione comunista, nato da una costola del vecchio PCI). Dall'altro, il timore di abbandonare alle destre e ai fondamentalismi il monopolio della scena internazionale, la guida della storia mondiale (secondo quel vecchio paradigma storicistico che abbiamo ricordato). La paura, cioè, di vedersi scippare dall'attivismo neoconservatore il monopolio di ideali e valori. E così, l'ala riformista ha recentemente cominciato a sostenere che, sì, la guerra era sbagliata, ma come sottovalutarne gli effetti positivi in tutto il Medioriente? Sì, la democrazia non si esporta con la guerra, ma la sinistra dovrebbe comunque farsi carico di "espanderla": "è un tragico errore esportare la democrazia con le guerre – ha detto di recente d'Alema-. Ma proprio per questo mi sono posto la domanda: cosa dobbiamo e possiamo fare, quando le democrazie in tante parti del mondo sono bandite o minacciate? Lasciamo tutto com'è, e confidiamo solo sulle marce pacifiste?

Mi pare una risposta povera e cinica" (Intervista di M. Giannini a M. D'Alema su "Repubblica" del 6/5/05).

Certamente, se il pacifismo si esaurisse nelle marce per la pace, da ripetere ritualmente una domenica all'anno o nei momenti di emergenza, si tratterebbe di cinismo spensierato e di irresponsabilità. Queste parole così ironiche e sprezzanti, però, rivelano un problema molto serio: lo iato tra società civile e rappresentanza politica. Quei tre milioni che sfilavano contro la guerra, quelle infinite bandiere della pace appese a finestre e balconi, quelle centinaia di migliaia di italiani impegnati in servizi umanitari, di interposizione pacifica, di diplomazia dal basso, che vengono rapiti, che rischiano la loro vita e talvolta la perdono, sono davvero da sottovalutare e irridere dal pulpito della politica di professione (quella sì, seria, realistica e chiaroveggente)? Oppure hanno ragione questi politici: marce e bandiere non vogliono dire niente, le organizzazioni non governative sono piccole imprese senza importanza, ogni pensiero di bandire la guerra dai rapporti umani è un sogno da anime belle, e quindi non resta che pensare e agire come si agisce per lo più nella politica internazionale, regolandosi cioè sulla ragion di stato, le opportunità del momento, la conquista e il mantenimento del potere politico, militare ed economico?

Sia chiaro: la maggior parte dei pacifisti e dei nonviolenti non hanno mai pensato che la violenza e persino la guerra siano sempre evitabili. Sanno, però, che un fine non può essere ottenuto con un mezzo che lo contraddice.

5.

Torniamo alla nostra questione: è cambiato qualcosa, in Italia, nel comune sentire nei confronti della guerra? A giudicare dai giornali e dai telegiornali, dalle conversazioni televisive o reali, sembra che – dopo le grandi emozioni seguite alla morte dei nostri carabinieri a Nassirya, al rapimento, alla detenzione, alla liberazione o uccisione di ostaggi e agenti italiani – l'indifferenza torni a regnare sovrana su tutto e su tutti.

Ricordiamoci, però, che la realtà non sempre coincide con la visibilità; e ricordiamoci anche che i sentimenti hanno una storia, una variabilità, una capacità di espansione o di contrazione. Anche l'indifferenza può essere una costruzione sociale, un sentimento indotto dall'industria mediatica della distrazione o da una pressione, da un sovraccarico emotivo antropologicamente insostenibile. Norberto

Bobbio lo sapeva, e forse per questo non aveva grande fiducia nei cambiamenti nei modi di sentire.

Bobbio, nei suoi numerosi studi sul "problema della guerra e le vie della pace" (così suona, tra l'altro, il titolo di un suo bel libro più volte ripubblicato dal Mulino),[7] ha ribadito l'opportunità di distinguere tre forme di pacifismo attivo: 1. un pacifismo strumentale, equivalente a una politica del disarmo; 2. un pacifismo istituzionale, teso a creare un organo supremo "che abbia nei confronti dei singoli stati lo stesso monopolio della forza che ha lo stato nei riguardi dei singoli individui;" 3. un pacifismo finalistico, che mira a una trasformazione delle coscienze, da attuare come una conversione, mediante mezzi pedadogici, o come invece una guarigione, mediante mezzi terapeutici.

Secondo Bobbio, queste tre forme di pacifismo si dispongono "in ordine progressivo quanto alla complessità e alla profondità," ma in "ordine inverso quanto all'attuabilità e all'efficacia." Vale a dire: il disarmo sarebbe meno complesso e profondo rispetto alla creazione di un'istituzione sovranazionale, la quale a sua volta costituirebbe una soluzione meno complessa e profonda rispetto al cambiamento delle coscienze degli uomini. Il disarmo sarebbe l'obiettivo più facilmente attuabile, anche se il meno efficace; e, all'estremo opposto, la trasformazione delle coscienze sarebbe l'obiettivo più efficace, ma meno attuabile. Le preferenze di Bobbio, come è noto, vanno al secondo tipo di pacifismo, cioè quello teso alla creazione di un organismo sovranazionale: meno facilmente attuabile del disarmo, ma più efficace; meno efficace della trasformazione delle coscienze, ma più attuabile. In questo, Bobbio, segue la tradizione kantiana del saggio su *La pace perpetua* e della *Metafisica dei costumi*.

Secondo Bobbio la politica del disarmo si arresta prima di una teoria della nonviolenza. E' senz'altro una via politica da considerare, ma rispetto alla guerra avrebbe la stessa natura del proibizionismo rispetto alla lotta contro l'ubriachezza: non ne considera le cause, non garantisce la mancanza di sue violazioni sistematiche, non considera che le armi servono talvolta alla difesa o alla dissuasione dall'aggressione altrui. Gli *Italiani brava gente* possiedono un'industria bellica fiorentissima.[8] Fino al 1990 nessuna legge impediva di vendere le nostre armi – mine antiuomo incluse – a chiunque: democrazie e dittature, paesi amici e nemici, all'Iraq e all'Iran, in guerra tra loro, contemporaneamente. Dopo quella legge – che pone alcune limitazioni di responsabilità internazionale – il fatturato si è molto ridotto e le armi vengono vendute oggi, per l'80%,

ai paesi della NATO. Strano che poi le nostre Beretta 92, armi semiautomatiche recenti, in dotazione anche alle truppe USA, oltre che a quelle italiane, francesi e spagnole, siano state trovate a migliaia, senza matricole, in mano alla "resistenza irachena." Solo nel palazzo di Udai, il figlio del dittatore, ne sono state ritrovate 4000 ancora imballate ("Corriere della sera" 25/5/05). Le indagini sono in corso.

E poi c'è il problema, enorme, delle armi nucleari. Quando il teorico della "guerra giusta," Michael Walzer, è venuto a Roma a promuovere il suo ultimo libro *Sulla guerra*[9] gli è stato chiesto di dare una risposta, su un piano teorico, alla critica ripetuta da molti, secondo cui gli Stati Uniti farebbero valere un doppio standard riguardo alle armi di distruzione di massa: come dire, "noi e i nostri alleati possiamo avere migliaia e miglia di armi atomiche, gli altri paesi no." Rispose che non era una buona critica, perché gli Stati Uniti e i loro alleati, al contrario degli altri paesi, avevano firmato un patto sulla riduzione degli armamenti. E quindi, non di un doppio standard si trattava, ma di una differenza sostanziale. Una persona informata, l'ex segretario alla difesa Usa Robert McNamara, sostiene però che gli Stati Uniti "non stanno lavorando seriamente all'eliminazione dei loro arsenali," e ciò "solleva preoccupanti interrogativi sulle ragioni per le quali qualsiasi altro Stato dovrebbe contenere le proprie ambizioni nucleari" ("Corriere della sera" 28/4/05); Robert B. Reich (già ministro del lavoro con l'amministrazione Clinton e professore di politica economica e sociale alla Brandeis University) gli dà ragione, soprattutto dopo aver assistito al recente incontro di New York tra i 180 paesi firmatari (nel 1968) del Trattato di Non Proliferazione Nucleare (NPT): l'amministrazione ha messo fine al trattato sui missili anti-balistici sulla Russia, ha annunciato una nuova generazione di bombe nucleari, ha nominato come ambasciatore alle Nazioni Unite John Bolton, il quale disprezza queste iniziative di disarmo ed è responsabile della rottura del negoziato con la Corea del Nord ("L'Unità," 26-5-05).

Aveva ragione Bobbio, dunque: il disarmo, per quanto altamente auspicabile, non sembra una strada facilmente percorribile né uno strumento particolarmente efficace per produrre la pace.

La seconda soluzione è quella favorita da Bobbio, su una tesi originariamente kantiana, declinata poi in varie versioni, la più famosa delle quali è oggi quella di Habermas.[10] Da un punto di vista teorico, il problema di questa soluzione è come istituire un organismo sopranazionale che non diventi però un governo mondiale, potenzialmente oppressivo.

E, al livello pratico, come dotarlo di potere coercitivo al punto da limitare la sovranità nazionale anche di una superpotenza. Per quanto si tratti di un argomento importantissimo, è anche forse il più noto e discusso, e non mi ci soffermerò.

Vorrei soffermarmi invece sul terzo punto, quello relativo a un pacifismo finalistico, mirante a una trasformazione delle coscienze. Nel 1966, quando Bobbio cominciava a elaborare tali riflessioni, una *renovatio* di questo genere gli sembrava irrealistica, lontana dalla "direzione attuale della storia." E anche oggi sarebbe azzardato dire che la storia promette qualcosa. Forse, però, un "barlume di speranza," come diceva Bobbio, c'è. Forse, un nuovo senso di responsabilità, una nuova consapevolezza, un nuovo modo comune di sentire la convivenza umana – un nuovo senso o sentimento comune nel rapporto con sé stessi, con gli altri e con il mondo, si sta facendo strada. Io credo che sia proprio il pensiero di Kant che possa offrire indicazioni preziose per precisare questo punto. Ma in questo caso non dobbiamo rivolgerci tanto al Kant della *Pace perpetua* o della *Metafisica dei costumi* – che pure risulta complementare e integrabile in questa direzione - , quanto al Kant della terza Critica, quello della *Critica della facoltà di giudizio*. Di un'opera, cioè, solitamente considerata di "estetica," ma che in realtà è innanzitutto un'opera sulla facoltà di giudizio, sul sentire comune che la condiziona, e che ha implicazioni politiche rilevantissime, che non erano sfuggite, per esempio, all'ultima Hannah Arendt.

6.

Per sviluppare quest'argomento, partiamo dalla critica alla separazione tra mezzi e fini, snodo nevralgico del pensiero nonviolento in tutti i suoi maggiori esponenti, italiani e non: da Gandhi a Caffi, da Martin Luther King a Capitini, da H. Arendt a Bobbio a Giuliano Pontara: "I mezzi possono essere paragonati al seme, e il fine all'albero" (Gandhi, 1909); "Si maneggi la forza o se ne sia feriti, in ogni modo il suo contatto pietrifica e trasforma l'uomo in cosa" (S.Weil); "Usando la violenza, noi rinneghiamo necessariamente i valori che sono la nostra ragione di vivere e ne ritardiamo indebitamente la propagazione e la fioritura (A. Caffi, 1946);"E' evidente che un nesso c'è tra mezzo e fine, tra metodo e contenuto, e non si può usare il mezzo della nonviolenza per la distruzione di esseri viventi, né si può applicare il metodo nonviolento ad un piano di oppressione e di sfruttamento" (A. Capitini, 1962); "accettare solo quei mezzi di fare la pace che non negano la pace" (P. Mazzolari,

1955); "il pericolo della violenza, anche se si muove consapevolmente in un quadro non estremistico di obiettivi a breve termine, sarà sempre quello che i mezzi sopraffacciano il fine" (H. Arendt, 1972); "Al posto del detto comunque falso che 'il fine giustifica i mezzi', dovremmo porre oggi la veridica convinzione che 'i mezzi distruggono il fine'" (G. Anders, 1987).[11]

Per dimostrare che i mezzi trasformano la natura del fine, Gandhi usa un paragone: supponiamo che il mio fine sia quello di avere il tuo orologio. Posso rubarlo con la forza, acquistarlo col denaro o pregarti di regalarmelo. Sotto un certo profilo, il risultato potrebbe essere lo stesso: ottengo l'orologio. Ma sotto un altro profilo, il fine si è trasformato in dipendenza del mezzo usato per ottenerlo: lo "stesso" orologio è un furto, una merce o un dono, con tutte le conseguenze che ne derivano.

Il pensiero è semplice. Ma non è detto che la verità debbe essere necessariamente complicata. Detto questo, non è detto però che ogni forma di nonviolenza venga accettata da Gandhi. Se è vero che mezzi violenti non possono ottenere fini di pace duratura, è anche vero che senza un fine politico articolato, in vista di una società solidale e giusta, i mezzi nonviolenti scadono a semplice tattica. Affinché vi sia pace, insomma, i mezzi nonviolenti sono necessari ma non sufficienti. Altrimenti la nonviolenza scade a resistenza passiva, opportunistica e priva di ogni forza. Gandhi la chiama la "nonviolenza dei deboli e dei codardi." La nonviolenza attiva propugnata e praticata da Gandhi è altra cosa, e non esclude perdite pari perfino a quelle che si possono verificare in un conflitto armato, né eventuali collaborazioni ad azioni violente. Ma anche a parità di sofferenze, promette un guadagno infinitamente maggiore dell'azione violenta. Nel suo stesso esercizio crea solidarietà e persuasione durature e non invece un equilibrio artificialmente imposto – che sia un equilibrio del terrore, della convivenza forzata, dello stato dittatoriale, del controllo imperiale - pronto a riesplodere alla prima occasione. Nel suo esercizio, trasforma in meglio chi la opera e chi la subisce.

Torniamo quindi all'analisi delle società in cui un certo tipo di convivenza – real-socialista o democratica è stata imposta d'autorità, con la violenza, la repressione e il terrore. Davvero, per esempio, imporre le elezioni è un passo in vanti per la democrazia? Lasciamo stare l'Iraq. Tutti abbiamo apprezzato donne e uomini che andavano a votare, affrontando mille pericoli. Ma quel che verrà fuori da queste elezioni, è molto incerto. Un governo democratico e pluralista, o una dittatura della maggioranza integralista? Ricordiamoci quel che è successo in Algeria negli anni

Novanta, e gli effetti mostruosi che una democrazia imposta e truccata ha prodotto, in termini di violenza e di fratture interne al paese. Ricordiamoci, di nuovo, dei paesi dell'est, e dell'umanità che ne è uscita.

Oltre a queste considerazioni storiche empiriche, bisogna forse insistere su una questione teorica di grande rilievo: come ricordava ancora Revelli, l'applicazione di una logica di potenza al mutamento sociale e politico è inefficace e anzi persino controproducente: "la violenza, in sostanza, assunta come mezzo lecito (se non necessario) retroagisce sui risultati e sugli stessi soggetti che la impiegano, trasformandosi da fattore di accelerazione a principale ostacolo al raggiungimento del fine (un'umanità emancipata dal dominio dell'uomo sull'uomo, una società più giusta e solidale)" (86).

Qui non è solo questione degli effetti che la guerra produce sulle libertà civili. Nonostante un "vecchio" della sinistra italiana, e degli studi letterari, come Alberto Asor Rosa, abbia dedicato un volume a *La guerra,*[12] specificando che il vero tema è quello delle *forme attuali della convivenza umana* (come suona il sottotitolo), l'esclusione tradizionale della prospettiva nonviolenta, sembra ridurre i pericoli della guerra sulla convivenza umana a quelli di una sorta di tsunami repressivo ("credo che l'onda arriverà a investire anche la voce e il pensiero," (230), che travolga laicismo, culture, differenze, dissidenze, libertà di stampa e di espressione. Verissimo, certo. E sono pericoli enormi. Ma non sono pericoli futuri, sono la realtà di oggi in atto. Una prospettiva nonviolenta mira invece a trasformare noi stessi e a "conquistare l'avversario (o il maggior numero di essi), attraverso forme di contaminazione, di convincimento, di comunicazione. In un'epoca in cui "soggetto" è l'intera umanità – in cui la frattura di classe non scompare, certo, ma si relativizza di fronte alle minacce globali, "di specie," che incombono sul genere umano nella sua totalità – non si danno cleavages incomponibili, alterità insuperabili, tali che non possano essere affrontate e in buona misura risolte in forma dialogico-discorsiva, né antagonismi "totali" e "nemici irredimibili" (non convertibili ma solo annientabili)" (Revelli 89). Certo, bisogna stare attenti, e ricordarsi, con Anders, che "solo i sognatori sopravvalutano il potere della ragione." Non bisogna praticare un "pacifismo tifoso," o un "pacifismo dogmatico" – come ricordava Alex Langer – ma un "pacifismo concreto." Un fare, un configgere, un lottare che – rinunciando fino all'ultimo alla violenza, valutando tutte le opzioni che ci si trovano di fronte nei casi concreti e magari estremi – sa che agendo non rimanda a domani la costruzione della pace, ma facendo la costruisce.

Tutto ciò, si dirà, è bello. Ma è anche possibile? Se questa domanda è empirica, la risposta non può essere che altrettanto empirica: non resta che provarci, sapendo che si dovranno affrontare lunghe lotte, gravi sconfitte e anche un conflitto interno a noi stessi: noi consumatori occidentali, complici, volenti o nolenti, della distruzione quotidiana e sistematica della vita altrui. Ma se la domanda, prima ancora che empirica è teorica – e una risposta teorica bisogna darla –, io credo allora che Kant possa fornire la base filosofica più adatta per giustificare la possibilità di una conversione dello sguardo, di una mutazione antropologica, nell'intreccio indissolubile tra dimensione personale, di persuasione sentita, privata, esistenziale e dimensione pubblica, collettiva, civile.

7.

Che cosa si cerca di pensare con la nozione di *senso comune*? Non il senso comune come media anonima delle credenze dei più, come precipitato dei luoghi comuni, ma invece come un sentimento comune (*Gemeinsinn*), un sentimento o senso che ciascun uomo e ciascuna donna, ciascun animale umano, deve poter pretendere da ciascun altro della sua stessa specie biologica. Più che un principio dotato di un suo contenuto determinato (devi fare questo, ti deve piacere quello, e così via) è l'identificazione di un terreno comune in cui – prima di ogni criterio già stabilito – si elaborano le norme e i criteri a cui attenersi, perché intimamente sensiti e comunicabili. Ed è evidente che l'elaborazione dei criteri e delle norme non può avvalersi di criteri e norme ulteriori, pena il regresso all'infinito. Ma è anche vero che i criteri e le norme non vengono stabiliti scriteriatamente, ma inseguendo una ragionevolezza indefinibile, inesplicitabile, ma non per questo inesistente. Il senso comune, insomma, dovrebbe essere il principio che dà legittimità al terreno della discussione. Quello di "discussione" è un concetto importante: non è né il terreno della dimostrazione o dell'argomentazione stringente, in cui si possono portare prove o dimostrazioni, in cui ci si può riferire a regole o criteri già stabiliti, perché è proprio la sede in cui occorre accordarsi su cosa valga come prova e come criterio; né però è il terreno delle idiosincrasie private o di gruppo, in cui si scontrano gusti e preferenze inconciliabili e non argomentabili, in cui insomma ciascuno se ne sta chiuso nel proprio bozzolo di pregiudizi, sicurezze, credenze, senza metterle alla prova.

Non a caso il senso comune come sentimento che abbiamo in comune, viene introdotto da Kant per comprendere, sì, come funziona la

nostra conoscenza, anche la più ordinaria o invece quella scientifica, ma a partire da un'occasione esemplare, cioè quella dei giudizi di gusto. E' il terreno dell'intersoggettività sganciata dall'oggettività (tutto ciò che è oggettivo è anche intersoggettivo, ma non tutto ciò che è intersoggettivo è oggettivo). Quando dico che qualcosa è bello, non ho criteri disponibili, proprio perché il mio sentimento di piacere non è un concetto, benché abbia una sua peculiare necessità. "*Bello* – scrive Kant - è ciò che viene riconosciuto senza concetto come oggetto di un compiacimento *necessario*." Questa formula non intende affermare che se io esprimo un giudizio di gusto, allora è assolutamente necessario che tutti concordino con me. Afferma invece qualcosa di più sottile: se io pronuncio un giudizio di gusto, allora *deve poter essere possibile* che ciascun altro concordi con me. Se così non fosse, argomenta Kant, non potremmo trovarci d'accordo neppure su un qualsiasi giudizio empirico di conoscenza (per es., "questo tavolo è rosso"). Infatti, Kant mostra come un accordo intersoggettivo (per es., proprio su ciò che ci dà o meno piacere estetico, e il piacere non è certo una proprietà degli oggetti, ma solo dei soggetti) è presupposto da ogni accordo oggettivo. Quindi, benché il giudizio di gusto non sia un giudizio di conoscenza (non sia oggettivo), se i giudizi di gusto non avessero una loro necessità, neppure la conoscenza sarebbe possibile. Dunque, un accordo tra i giudicanti deve potersi dare.

Insomma: dei giudizi di gusto si può e si deve discutere e discutere ha senso solo se si danno due condizioni: a) che ciò di cui si discute non possa essere deciso mediante prove (perché allora la discussione può essere messa a tacere mediante riscontri oggettivi); b) che si discuta di qualcosa su cui si deve poter trovare un accordo (perché altrimenti la discussione sarebbe inutile, come nel caso in cui volessimo convincere qualcuno che ha freddo del fatto che in realtà non ha freddo).

Discutere, qui, alle condizioni dette, può significare concretamente tante cose: tentare di condurre l'altro a vedere la cosa come la vediamo noi; mettere in evidenza aspetti di una cosa o di una situazione che l'altro non sa cogliere; contestualizzare il prodotto in relazione a riflessioni, teorie, fattori storici e culturali; e così via. Al tempo stesso, nessuna di queste modalità di discussione può sostituirsi all'esperienza di "compiacimento," di intima persuasione e accordo, provata in prima persona, quindi privata e individuale, nostra e dell'altro. Ma questa esperienza privata, particolare, locale se vogliamo, non è affatto sganciata da una pretesa di universalità e anzi la presuppone, così come quell'universalità presuppone quell'esperienza particolare, e non si dà senza di essa.

Il privato, il locale, il particolare, diventano insomma esemplari. Un esempio può essere concepito in due modi: uno presuppone un'universalità già data, e scompare in essa: presuppongo il concetto universale di "tavolo" e questo è un esempio di tavolo. Oppure può essere un esempio di una norma, di un concetto che resta più o meno indeterminato, ma che non si dà al di fuori e prima di quell'esempio concreto: come quando si dice che la vita e le azioni di una persona sono esemplari, o che un'opera d'arte è esemplare, anche se non disponiamo di tutte le regole per fare della nostra vita una vita esemplare o per produrre un'opera d'arte esemplare. E' il caso concreto che aspira e pretende di non esaurirsi nel privato ma di valere per ciascuno.

Privatezza e individualità non si oppongono dunque a una pretesa all'universalità. A conferma di questo, sta la celebre massima kantiana "dell'illuminismo," cioè del "pensare da sé," "*liberi da pregiudizi*," Kant (*KdU*, §40) che viene affiancata immediatamente dalla massima del "pensare *ampio*," cioè del "pensare mettendosi al posto di ciascun altro," che, lungi dal contraddire la prima, ne è un approfondimento e un complemento: come dire, "liberati dai pregiudizi che sai riconoscere come derivanti da autorità esterne al tuo pensiero, *ma* non pensare mai di poter avere la certezza della tua propria autonomia, universalità e libertà, in quanto sei pur sempre l'espressione di un punto di vista determinato ed esposto a tutte le contingenze, storiche e psicologiche; ciò ti obbliga a dialogare incessantemente con i giudizi 'possibili' di ciascun altro, per mettere a nudo - incessantemente - i tuoi pregiudizi, i tuoi interessi privati, la tua contingenza di giudicante." Il lavoro di questi due modi di pensare (di queste due massime) aspira a un frutto che non può essere eliminato dall'orizzonte dei giudicanti (per quanto inattingibile per ciascuno), cioè quello espresso dalla terza massima, che invita a "pensare sempre in accordo con se stessi," vale a dire in accordo con un ideale irraggiungibile di totalità delle ragioni nella loro coerenza e autonomia.

L'accordo dell'altro, il convenire su qualcosa di fondamentale, non si può imporre, così come non si può imporre a qualcuno di amare, di dormire, di dimenticare, di essere spontaneo, di stupirsi, di avere fede, di divertirsi, di provar piacere o di comprendere. Non lo si può fare in linea di principio, neppure se ci proviamo con tutta la nostra buona volontà. Infatti ci sono cose che accadono per mezzo dell'azione, di intenzioni consapevoli, ma che non possono essere prodotte grazie ad esse. Non solo non posso imporre a nessuno di provare certe cose che non prova,

di avere la fede che non ha, di apprezzare ciò che non apprezza, ma non posso imporlo nemmeno a me stesso. Ci sono cose, per dirla con Jon Elster, che sono "effetti essenzialmente secondari," cioè effetti che si possono ottenere solo se si mira ad altro: non posso mirare a distrarmi, ma forse ottengo di distrarmi da certi pensieri se mi impegno a lavorare su qualcosa; non posso chiedere a qualcuno di apprezzare un'opera d'arte che non apprezza, ma posso parlargli e spiegargli alcune cose, e sperare che come effetto secondario quello arrivi a provare, in prima persona, il valore di quell'opera; non posso imporre la democrazia con un colpo di stato, con la guerra e la tortura, perché il mezzo distrugge il fine, ma posso provare a creare le condizioni culturali, economiche e politiche affinché un individuo o un popolo preferisca, forse, una democrazia a una autarchia.

8.

La violenza, talvolta, può essere necessaria. Colpirei, probabilmente fino a uccidere, chi attenta alla mia vita, a quella dei miei cari, di un indifeso. Ma la violenza è mancanza di pensiero. Lo è in tante sue forme: come obbedienza cieca e assoluta a ordini mostruosi (il caso di Eichmann analizzato da H. Arendt), come illegittima aggressione e come legittima difesa (legittima, giustificabile cioè, a posteriori, con il pensiero), come reazione paurosa di fronte al diverso e all'ignoto ("Confrontato con l'ignoto – scriveva Bion – l'essere umano tende a distruggerlo. Posto nei termini della verbalizzazione di un'immagine visiva, è come se la reazione fosse: 'c'è qualcosa che non comprendo, dunque l'uccido'. Ma altri potrebbero dire: 'ecco una cosa che non comprendo; devo scoprirla,'"),[13] come interruzione della discussione, del dialogo: kantianamente, del pensare autonomo e insieme dal punto di vista dell'altro.

Quando parlo di pensiero, non mi riferisco a un pensiero classificatorio, già disponibile, in cui si tratta di forzare gli eventi del mondo e della nostra vita. Intendo invece un pensiero che si deve elaborare, e che coinvolge l'immaginazione e il sentire. Un pensiero che fosse privato di un sentire concomitante sarebbe un pensiero patologico, come molti filosofi avevano capito e come oggi ci è confermato anche da un punto di vista neurobiologico (Damasio, *L'errore di Cartesio*). Il pensiero di cui parlo include tutte le nostre facoltà. Günther Anders, chiarendo il cuore della sua filosofia, cioè il "dislivello prometeico" o la "discrepanza tra le nostre facoltà," denunciava una sproporzione crescente tra la nostra facoltà di fare o produrre, e quella di pensare, sentire, immaginare,

assumere una responsabilità: "Ognuna di queste facoltà ha un suo rapporto particolare con le misure di grandezza. I loro 'volumi', il loro 'potere comprensivo', la loro 'capacità di prestazione' e la loro 'portata' differiscono. Per esempio: Oggigiorno possiamo senz'altro progettare la distruzione di una grande città ed effettuarla con i nostri mezzi di distruzione. Ma immaginare questo effetto, afferrarlo, lo possiamo soltanto in modo del tutto inadeguato. E tuttavia quel poco che siamo in grado di immaginare: il quadro confuso di fumo, sangue e rovine è ancora sempre molto se lo confrontiamo con la minima quantità di ciò che siamo capaci di sentire o di cui siamo capaci di sentirci responsabili al pensiero della città distrutta." In questo senso, dice Anders, "l'uomo oggi è inferiore a se stesso."[14]

Pensiero è anche elaborazione del lutto, l'elaborazione pensante della perdita di una parte di sé. Nel suo ultimo discorso pubblico prima della morte (Unesco, Parigi), Paul Ricoeur ricordava come sia compito delle generazioni future costruire una repubblica del sapere, un dialogo di conoscenza e di affetti. Ma al tempo stesso ammoniva a imparare a pensare e tollerare il lutto: "Non esiste civiltà che non abbia sofferto una perdita, di territorio, di popolazione e di influenza (...) La capacità di assumere il lutto deve essere sempre compresa e ricompresa. Bisogna accettare che c'è tanto di indecifrabile nelle nostre storie di vita, tante cose irriconciliabili negli spazi aperti delle nostre differenze, tante cose irreparabili nei danni subiti e inflitti." Le reazioni seguite alla terribile perdita rappresentata dall'attacco alle Torri gemelle – reazioni che stiamo vivendo tutt'oggi – hanno escluso, almeno nella classe dirigente – un'elaborazione del lutto, un pensiero della perdita. Il pensiero vivo, in elaborazione, in un certo senso si attiva sempre a partire da una frustrazione e dalla capacità di tollerarla senza ricorrere automaticamente, o semi-automaticamente, a pensieri e azioni già disponibili, magari non adatte a far fronte al nuovo evento. Questa pazienza, questo *pathos*, è sostituito più facilmente dalla violenza delle parole, dei concetti, delle armi. Ma le conseguenze che genera, si sa, non possono dar vita a un nuovo sentimento comune: anzi, irrigidiscono e fanno regredire l'aggredito alle sue posizioni identitarie più primitive, più rozze, più chiuse; reinnescando il circolo del non-pensiero e della violenza. Ancora H. Arendt si chiedeva: "il pensiero in quanto tale, l'abitudine di analizzare ciò che accade e di riflettervi, senza riguardo al contentuo specifico, e del tutto indipendentemente dai risultati, può essere di natura tale da condizionare gli uomini contro il male?"[15]

Note

1. Flores, V. M.. *Tutta la violenza di un secolo*. Milano: Feltrinelli, 2005. (in particolare, per la citazione, 52).

2. Per una prima ricognizione del pensiero nonviolento italiano, dei protagonisti e delle associazioni pacifiste, v. A. Marrone, P. Sansonetti, *Né un uomo, né un soldo. Una cronaca del pacifismo italiano del Novecento*. Milano: Baldini Castoldi Dalai, 2003; per un quadro storico estremamente interessante delle organizzazioni non governative, del volontariato e delle contraddizioni che minacciano il terzo settore, v. G. Marcon. *Le utopie del ben fare. Percorsi della solidarietà dal mutualismo al terzo settore, ai movimenti*. Napoli: L'ancora del Mediterraneo, 2004.

3. Armani, V. G.. *La costituzione italiana*. Milano: Garzanti, 1988 (in particolare, 82).

4. Revelli, M.. "Marxismo, violenza e nonviolenza." In *Agire la nonviolenza*. Atti del convegno del Partito della Rifondazione Comunista, San Servolo 28-29 febbraio 2004, Venezia. Milano: Edizioni Punto Rosso, 2004. (il saggio è stato ripubblicato, con qualche variazione, da Fazi editore, insieme a intervento di Fausto Bertinotti e L. Menapace, Roma 2004. Le mie citazioni da Ravelli si riferiscono alla prima edizione del suo saggio).

5. V. nota precedente.

6. Su questi temi, e anche sulle contraddizioni che attrversano le ONG, si v. ancora Marcon, *op. cit.*

7. Bobbio, N.. *Il problema della guerra e le vie della pace*. Bologna: Il Mulino, 1979, 4° ed. 1997. (specialmente 29-99).

8. Bagnato, V. R. e B. Verrini. *Armi d'Italia*. Roma: Fazi, 2005.

9. Walzer, Michael. *Arguing about* War. New Haven and London: Yale U. P., 2004. Trad. it. Roma / Bari: Laterza, 2005.

10. Si veda in particolare J. Habermas, *Der gespaltene Westen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.

11. Cfr. Pontara, Giuliano. *Se il fine giustifichi i mezzi*. Il Mulino, 1974.

12. Asor Rosa, A.. *La guerra*. Torino: Einaudi, 2002.

13. Bion, W.R. *Letture brasiliane*. Trad. it. Rimini-Firenze: Guaraldi, 1976. 45-46.

14. Anders, G.. *L'uomo è antiquato* (1956). Vol. 1, trad. it di L. Dallapiccola. Torino: Bollati Boringhieri, 2003. 277.

15. Arendt, Hannah. *La disobbedienza civile e altri saggi*. Milano: 1985.

Note Biografiche

Maria Ann Roglieri is a full professor of Italian at St. Thomas Aquinas College. She has written numerous articles on Dante and a book on Dante and music (Dante and Music: Musical Adaptations of the Commedia from the 16th Century to the Present).

Valerio Giovanelli è un dottorando del Dipartimento di italiano alla University of California, Los Angeles. Laureatosi in lettere ad indirizzo classico ed in storia dell'arte alla University of California, Los Angeles si è poi specializzato in letteratura medievale e rinascimentale. Tra i suoi interessi: la storia della convivialità, la cronachistica, il latino medievale e la paleografia.

Novella Primo, laureata in Lettere Classiche, ha conseguito nel 2002 il titolo di dottore di ricerca in Italianistica (Lessicografia e semantica dell'italiano letterario) presso l'Università degli Studi di Catania. È cultore di Teoria della Letteratura e docente a contratto di Letteratura Comparata alla Scuola Interuniversitaria Siciliana di Specializzazione per l'Insegnamento Secondario (Sissis). Si è occupata in sede critica di Ariosto, Leopardi e di alcuni scrittori italiani contemporanei, privilegiando lo studio dei rapporti intertestuali tra questi autori e il mondo classico, con particolare riferimento alle traduzioni poetiche

Marinella Lizza Venuti: laureata in Lettere all'Università di Pisa e diplomata in Lettere alla Scuola Normale Superiore di Pisa, è dottoranda di ricerca (PhD candidate) in Studi italianistici all'Università di Pisa. Si occupa di letterature comparate, didattica della scrittura, e informatica umanistica.

Lucia Re, born and raised in Rome, is Professor of modern and contemporary Italian literature and culture and comparative literature at UCLA. She studied at the University of Rome and Smith College, and received her Ph. D. in comparative literature from Yale. She specializes in 19th and 20th-century Italian, with an emphasis on the fin-de-siècle, early modernism and avant-garde, and the cultural history of Italy under Fascism and during the Reconstruction. Her publications include *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement* (Stanford University Press) and *Il cibo e le donne nella cultura e nella storia: prospettive*

interdisciplinari. Her current research is about the relationship between Futurism, fascism and feminism, gender issues in 19th-century and 20th century literature and art, and comparative theories of feminism, with an emphasis on women writers and contemporary Italian feminist thought. She recently completed a book entitled *Women and the Avant-Garde*, and she is at work on a new book about modernist Italian writers rooted in Egypt and Africa. Her translation into English (with Paul Vangelisti) of Amelia Rosselli's 1964 book of avant-garde poems, *War Variations*, was published in 2005 in a bilingual edition with her critical introduction and notes (Copenhagen and Los Angeles: Green Integer). For *War Variations*, Lucia Re and Paul Vangelisti were awarded the 2006 Flaiano Prize for international Italian studies and the 2006 PEN USA prize for literary translation.

Andrea Cortellessa è nato a Roma nel 1968, è dottore di ricerca in Italianistica presso l'Università "La Sapienza." Ha pubblicato il volume *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia di poeti italiani nella prima guerra mondiale* (Bruno Mondadori, 1998) e per Einaudi Tascabile, *Saggi*, il saggio-biografia Ungaretti. Collabora con numerose riviste letterarie e con *Alias* (supplemento del *manifesto*), *L'Indice*, *L'Unità*, il mensile *Poesia*.

Staisey Divorski is in her third year of the doctoral program in the Department of Italian at the University of California, Los Angeles. She received her Bachelor's degree from Barnard College, Columbia University. Her main research interest is the representation of the body in modern and contemporary Italian literature, with a particular focus on the topics of violence, monstrosity and illness.

Raffaello Palumbo Mosca è dottorando nel dipartimento di italiano alla University of Chicago. Laureatosi in Lettere e Filosofia all'Università di Torino si è poi specializzato in letteratura italiana moderna e contemporanea. Ha pubblicato articoli su Gadda (*Artifara* e *Levia Gravia*), Proust (*Levia Gravia*) e su Manganelli (*Studi Novecenteschi*).

Alessia Nanni Weisburg is in her fifth year of the doctoral program in the Department of Italian at the University of California, Los Angeles. Her research interests include: Africa in Italian literature and immigrant/emigrant literature.

Cristina Villa è lettrice di italiano presso l'University of Southern California di Los Angeles. Ha ottenuto il dottorato in italiano presso l'University of California Los Angeles e il masters alla University of Wisconsin-Madison. È laureata in lingua e letteratura tedesca ed inglese presso l'Università degli Studi di Bergamo. Si è specializzata in letteratura e cinema del ventesimo secolo. Tra i suoi interessi vi sono: la letteratura ebraica ed il cinema della deportazione razziale, la memoria della Shoah e della seconda guerra mondiale in Europa, il "Nuovo cinema tedesco."

Stefano Velotti (Roma 1961) si è laureato in filosofia all'Università "La Sapienza" di Roma nel 1984 con E. Garroni e ha conseguito il dottorato in Estetica all'Università di Bologna (1992). Ha tenuto corsi per laureandi e dottorandi alle università di Stanford (1993) e alla University of California, Los Angeles (1993). Nel 1994 ha ottenuto un posto di Assistant Professor a Yale (New Haven) a cui ha rinunciato nel 1996 per assumere servizio come Ricercatore in Estetica alla Sapienza. Nel 1999 è stato Visiting Associate Professor presso la University of California, Santa Barbara (UCSB). E' stato Fellow dell'Ezra Stiles College (Yale 1994-1999) ed è membro della Società Italiana d'Estetica (SIE). Principali aree di competenza: estetica settecentesca e Kant; estetica analitica.

ISSN: 0747-9412

italiane@ucla.edu